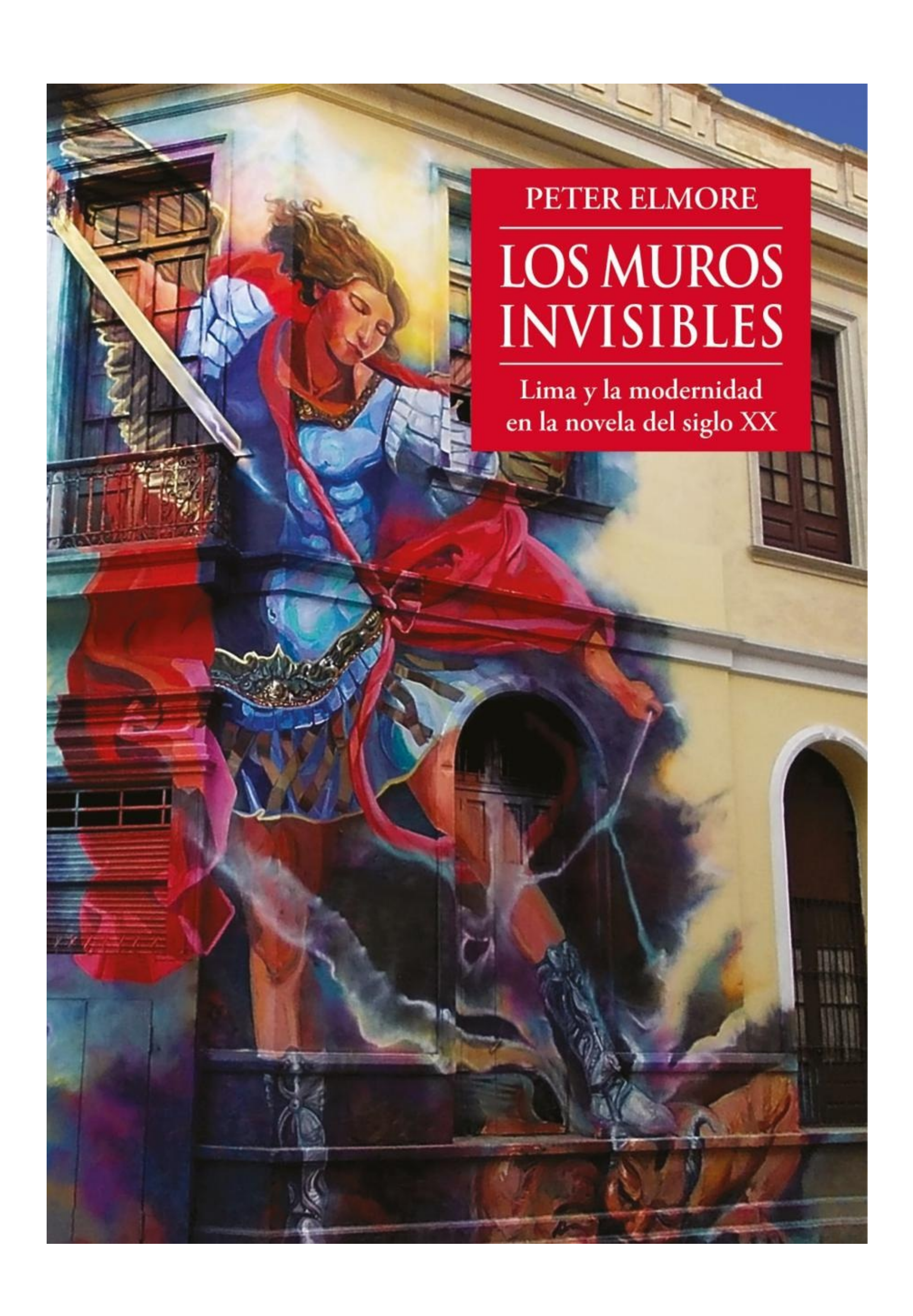
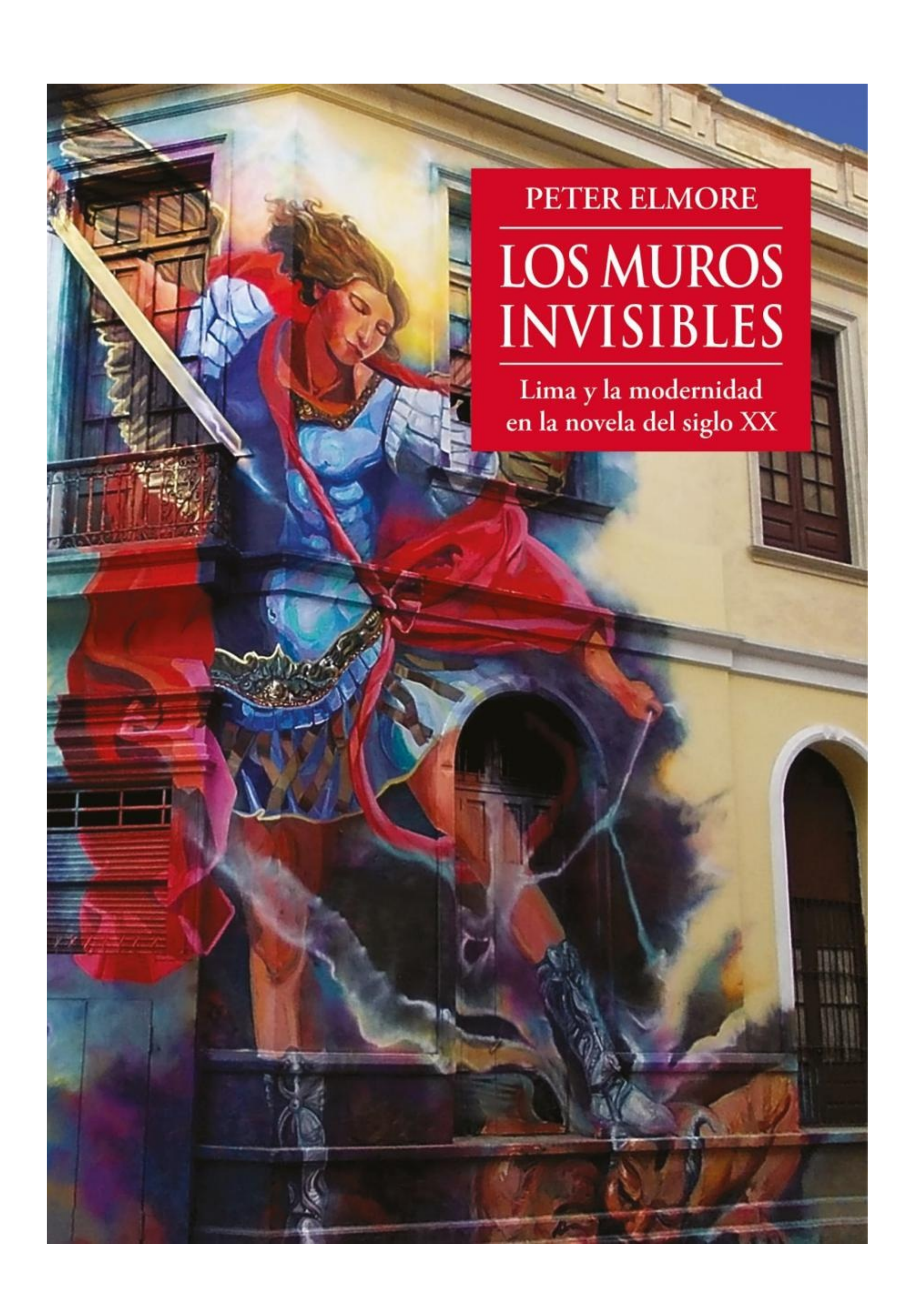

PETER ELMORE
LOS MUROS INVISIBLES
Lima y la modernidad en la novela del siglo XX

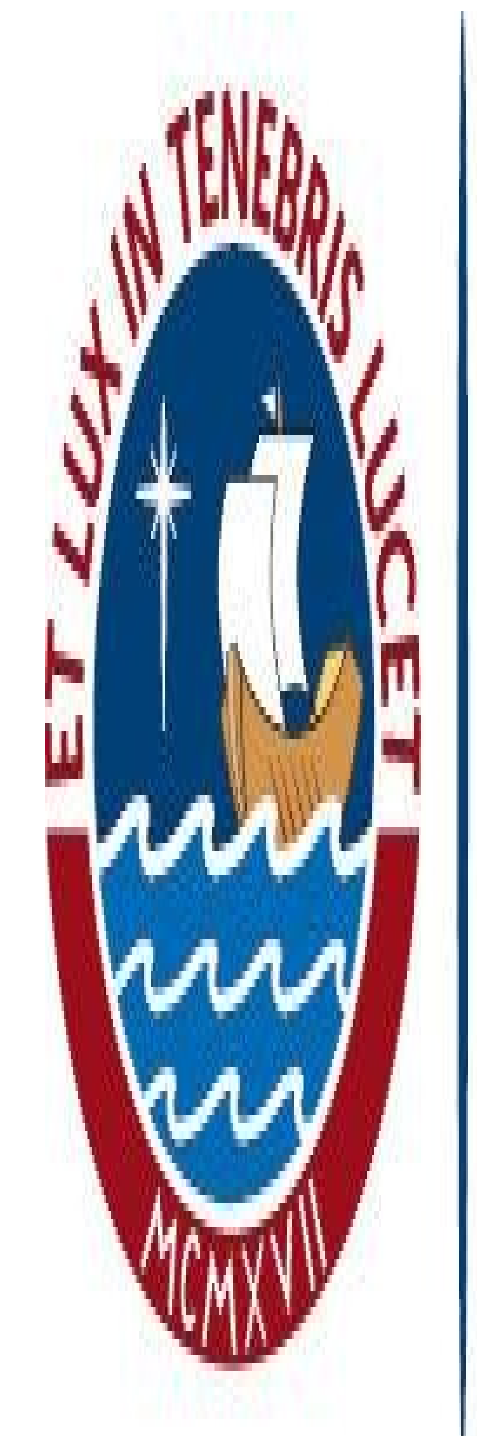

PETER ELMORE
LOS MUROS INVISIBLES
Lima y la modernidad en la novela del siglo XX

Peter Elmore es doctor en Literatura por la Universidad de Texas en Austin. Actualmente es profesor principal de literatura latinoamericana y jefe del departamento de español y portugués de la Universidad de Colorado. Ha publicado los siguientes libros de investigación y ensayo: Los muros invisibles (primera edición, 1993), La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana (1997), El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro (2002) y una antología de sus artículos sobre literatura y cultura, La estación de los encuentros (2010). Es autor de las novelas Enigma de los cuerpos (1995), Las pruebas del fuego (1999), El fondo de las aguas (2006) y El náufrago de la santa (2013). Colabora con el grupo teatral Yuyachkani (Perú) desde 1984.

Peter Elmore

LOS MUROS INVISIBLES

Lima y la modernidad en la novela del siglo XX



FONDO EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX

Peter Elmore

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

ISBN: 978-612-317-162-9

A Vivian, mi esposa

A la memoria de Tito Flores Galindo

Agradecimientos

Han pasado los años, pero no ha decaído mi gratitud a Aníbal González Pérez, Enrique Fierro y al ya fallecido, pero siempre presente para mí, don Luis Arocena. El diálogo constante con Alberto Portugal durante los años en que escribí este libro fue siempre enriquecedor y estimulante. Lo sigue siendo, como lo es la larga y fructífera conversación que sostengo en Colorado con otro gran amigo, Juan Pablo Dabove. No olvido a Federico de Cárdenas, que es el primer lector de casi todo lo que escribo. Sin el apoyo y el interés de Luis Valera y Abelardo Oquendo, la primera edición de Los muros invisibles no habría llegado a la imprenta. Mi gratitud también a Patricia Arévalo, directora del Fondo Editorial PUCP, por haber propuesto generosamente esta nueva aparición de mi primer libro. Por último, le doy las gracias a Militza Angulo por su atento cuidado de esta edición.

Prólogo a esta edición

La primera edición de Los muros invisibles salió de la imprenta en 1993 con el patrocinio de dos sellos, Mosca Azul y El Caballo Rojo. Ambos, aparte del cuño zoológico y cromático de sus nombres, estaban ligados al pensamiento radical y a la configuración del campo intelectual ocurrida a partir de la década de 1960 en el Perú. Los tiempos, sin embargo, no eran ya propicios a lo que un gran amigo, el historiador Alberto Flores Galindo, llamó «la dimensión utópica». El siglo se acercaba a su fin y el país, incluyendo por supuesto a su capital, se debatía en un estado de malestar, precariedad y violencia: más eran las ruinas, muchas de ellas creadas por la larga guerra interna y el sostenido descalabro de la economía, que las nuevas construcciones. El Perú, que desde los años de la Conquista había sido un destino de migrantes, se convirtió a partir de la década de 1980 en un fabricante de expatriados. Hoy en día, pese al retorno de muchos, un 10% de los peruanos residimos fuera del país.

El vínculo con el lugar de origen toma muchas formas, que van desde la nostalgia crónica hasta el empeño tenaz por desasirse de él para siempre. Entre esos dos extremos se extiende un espectro muy amplio de actitudes, emociones y juicios. Obviamente, quienes permanecen en el sitio donde nacieron o vivieron sus experiencias formativas suelen tener una relación intensa y ambivalente con este, pero me parece que quienes dejan de afirmarse en el suelo natal y se arraigan (o desarraigan) en otras partes tienden, con frecuencia, a sentir o pensar sus lazos con el lugar de nacimiento de un modo particular. Como la vida cotidiana ya no transcurre allá, el sentimiento y la percepción del medio ausente se viven sobre todo a través de la imaginación y la memoria. La distancia y la ausencia no cavan un vacío, sino que abren nuevas perspectivas: uno puede ver, extrañando y con extrañeza, aquello que fue familiar y próximo. En mi caso, ese examen —al mismo tiempo afectivo, intelectual y moral— reclamaba la lectura de ciertas novelas peruanas en las cuales Lima es mucho más que el tinglado de la acción, pues en ellas tiene un efecto dinámico y complejo sobre los temas y los personajes.

Entre 1986 y 1991, mientras seguía mis estudios de doctorado en la Universidad de Texas en Austin, el proyecto que más intensamente me comprometía era el de

investigar sobre Lima y sus representaciones. De hecho, era un proyecto intuido o deseado ya desde antes de salir del país, cuando trabajaba en publicaciones como El Observador, adonde me llevó Luis Jaime Cisneros, o en el suplemento «El Caballo Rojo», de El Diario de Marka, al que llegué gracias a Toño Cisneros. Las urgencias del periodismo suelen dejar de lado todo aquello que sucede fuera del presente inmediato, incluso cuando está más vigente y es más relevante que lo sucedido en el último ciclo de noticias. Por otro lado, es cierto que la crítica más lúcida e incitante sobre la literatura peruana surge sobre todo de la vena periodística: José Carlos Mariátegui no vino de las canteras académicas y Luis Loayza publicó no pocos de los ensayos que forman su admirable El sol de Lima en diarios limeños.

Durante casi todo el siglo XX, en el Perú —o, al menos, en los medios intelectuales de este— la novela fue sin duda el género con mayor autoridad y prestigio. Eso se percibe claramente al hacer la crónica del diálogo sobre el sentido de la existencia colectiva y los problemas de la nación peruana, así como en la demanda por representar de modo convincente la trama de las relaciones entre las clases, los grupos étnicos y las regiones del país. De ahí que la historia de la escritura y la recepción de Todas las sangres sea, a este respecto, ilustrativa. Como argumenta José Alberto Portugal en Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado, a mediados de la década de 1960 se enciende un debate al interior de la intelligentsia peruana sobre la calidad y el valor del conocimiento que generan la literatura, por un lado, y las emergentes ciencias sociales, por el otro (2007). La mesa redonda sobre Todas las sangres que el Instituto de Estudios Peruanos organizó en 1965 es ejemplar. Curiosamente, los reparos más rotundos provinieron de escritores y, en particular, de Sebastián Salazar Bondy, que era, con toda justicia, una de las figuras centrales en la escena literaria y cultural peruana. Salazar Bondy había publicado la que es probablemente su obra más conocida, el ensayo Lima, la horrible (1964), apenas un año antes de la publicación de Todas las sangres. Los títulos mismos de los libros de Salazar Bondy y Arguedas son reveladores de su voluntad crítica y su intención abarcadora: respectivamente, declaran ocuparse de la capital del Perú y de la sociedad peruana. Dos décadas antes, El mundo es ancho y ajeno (1941), la mejor y más celebrada novela de Ciro Alegría, narraba con brío las vicisitudes de una comunidad campesina cuyos miembros se ven forzados a la dispersión y la muerte por obra de agentes del estado oligárquico.

La cuestión nacional palpita no solo en las novelas que llamamos indigenistas, sino en buena parte de nuestra literatura, incluyendo a la de asunto urbano: una

demanda —la de trazar un perfil simbólico y narrativo del pasado colectivo y la comunidad imaginada— estimula a la mayoría de nuestros novelistas más importantes durante los dos primeros tercios del siglo XX. Esa demanda hace que la ética (y, casi siempre, la poética y el régimen de representación) de la novela peruana sea realista. José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, sin duda las dos presencias claves en el canon narrativo peruano, confirman que las ficciones centrales de la tradición moderna pasan —para tomar las palabras de Penélope en el canto XIX de la Odisea— por la puerta de cuerno y no por la de marfil.

El mundo representado en las principales novelas peruanas pertenece, obviamente, al orden de la ficción, pero no ese modo particular de la creación artística —el romance— que da forma a las pulsiones irracionales y satisface los entusiasmos de la fantasía. La distinción entre romance y novela, que Nathaniel Hawthorne ilustró con elegancia en el prefacio de The House of the Seven Gables, se sostiene en la certeza de que el mundo de la ficción novelesca es análogo al de la existencia histórica y social. Sin duda, el propósito de dar cuenta imaginativamente de la realidad —concebida, básicamente, como la esfera opuesta a la de la ilusión y el ensueño— no nace con la modernidad ni se origina en el género burgués y moderno por excelencia, la novela. Uno de los libros imprescindibles de la crítica literaria en el siglo XX, Mimesis, de Eric Auerbach, recorre a través del análisis preciso de fragmentos que abarcan desde la Biblia y la Odisea hasta To the Lighthouse, de Virginia Woolf, las diversas modalidades de la representación de la realidad en la tradición occidental. La mimesis literaria no es, ni pretende ser, calco: un artefacto verbal no puede, por su propia naturaleza, duplicar lo que existe fuera de él. Más bien, lo que la representación hace es poner en primer plano aquello que en una época determinada se percibe y valora como «real».

Como apuntó otro gran crítico del siglo pasado, Georg Lukács, el realismo clásico identificó el ámbito de lo real con el de lo social y, al mismo tiempo, asumió que el concepto de totalidad era indispensable para hacer inteligibles relaciones y experiencias que de otro modo aparecerían como azarosas o arbitrarias. Es bien sabido que Lukács veía en la novela del alto modernismo un retroceso, en términos artísticos, frente a la gran novela realista del siglo XIX. Entre sus contemporáneos solo veía un continuador admirable de esa tradición en Thomas Mann. Para que la experiencia humana adquiera forma artística, el realismo postula que la representación se trace dentro de las coordenadas del tiempo histórico y del espacio geográfico, social y político. Aunque Vargas Llosa

incorporó y renovó como ningún otro autor latinoamericano los recursos narrativos del alto modernismo, Lukács habría sin duda aprobado el epígrafe de Balzac que precede a Conversación en La Catedral: «La novela es la historia privada de las naciones». Esa misma cita podría haber aparecido, sin escándalo, en el umbral de la mayoría de las novelas más importantes de nuestro canon.

«Lima, ciudad sin novela» es el título del artículo que Julio Ramón Ribeyro publicó, el último día de mayo de 1953, en el suplemento dominical del diario El Comercio. El joven escritor, que dos años más tarde publicaría su primer libro, la colección de cuentos Los gallinazos sin plumas, envió su breve ensayo desde París, adonde acababa de llegar. París, a la que Walter Benjamin llamó «capital del siglo XIX», era ciertamente el ejemplo de una ciudad que no se hallaba huérfana de novelas. Aunque Ribeyro no habla directamente de émulos limeños de Balzac o Proust, su artículo —a pesar del humor y desenfado del tono— es un llamado a los miembros de su generación. El escritor parte de afirmar que la capital del Perú no está representada en la narrativa de largo aliento: «Es un hecho curioso que Lima, siendo una ciudad grande —por no decir una gran ciudad— carezca de una novela» (1976, p. 15). La declaración no es exacta, pero lo más importante no es el balance inexistente sino la propuesta esperanzada, aunque tratándose de Ribeyro esa expectativa no suena muy entusiasta: «De este modo, cabe ser optimista y esperar resignadamente que alguien se decida a colocar la primera piedra» (p. 19).

La novela de Lima, sugiere Ribeyro, es un edificio que aún no se ha levantado. En sí misma la metáfora arquitectónica es reveladora, más aún cuando en la década de 1950 la ciudad siguió su expansión hacia el sur, en busca del mar, y el centro de Lima cambió en parte su fisonomía con las obras públicas y los ministerios decretados por la dictadura de Manuel A. Odría (1948-1956).
En todo caso, la percepción de que faltaba una imagen literaria de Lima debe matizarse. Las Tradiciones peruanas, de Ricardo Palma, que en su gran mayoría se refieren a la ciudad en sus tiempos coloniales y en las primeras décadas del siglo XIX, habían ya caracterizado a la ciudad: frívola, pintoresca, coqueta y apegada a los usos tradicionales; la Lima de Palma responde a un cliché patriarcal de lo femenino. Además, corresponde a una visión que tiene como su molde (o modelo) al romance. Cruce entre el romanticismo de anticuario, el artículo de costumbres y la oralidad plebeya, la tradición al modo de Palma marca la manera de concebir e imaginar la ciudad para los escritores venideros. Si, como había apuntado antes, la novela engendra un tipo de ficción que está atenta a los datos de la observación y la experiencia, el romance se distingue por

su voluntad de figurar un modo de socialización en el cual los conflictos —sobre todo los de género, clase, etnicidad y raza— se resuelven finalmente en un cuadro armónico y amable. La imaginería virreinal y la nostalgia conservadora del vals peruano en la década de 1950 se emparenta con esa versión de Lima que viene de Palma, aunque el tradicionista estaba más cerca de un liberalismo moderado —es decir, un liberalismo incapaz de ofender sensibilidades clericales— que del ardor hispanófilo y retrógrado de sus epígonos. La generación de Felipe Pinglo en la década de 1920 y los compositores anteriores a esta, los de la llamada Guardia Vieja, no le cantaron a una versión idealizada de la Lima colonial. En la ciudad que conocieron, los cambios fueron instigados por las élites modernizadoras: quienes tenían las riendas de la República Aristocrática y luego el régimen de Augusto B. Leguía hicieron que entre 1895 y 1930 la Lima popular y criolla se replegara en sus barrios mientras la urbe crecía hacia el sur. La exaltación del boato colonial y de una ciudad sin «invasores» provincianos ocurre recién cuando a partir de la década de 1940 la crisis del régimen latifundista y el crecimiento de la población en los Andes hicieron que la migración andina se volviera multitudinaria.

A la ciudad de Lima le podían faltar novelas, pero no cuentos, crónicas periodísticas, relatos orales y canciones populares. En el área de la creación artística y el discurso, Lima no era una tierra baldía. Es lícito agregar que ya había una tradición narrativa que se ocupaba de la ciudad, en la cual hay que incluir no solamente a Cartas de una turista (1905), de Enrique Carrillo, «Cabotin», sino también a Blanca Sol (1888), de Mercedes Cabello de Carbonera, y Herencia (1895), de Clorinda Matto de Turner. Los melodramas naturalistas de Cabello y Matto de Turner contrastan con la ironía modernista que circula por la novela de Carrillo, pero los tres comparten la convicción de que Lima —o, al menos, su alta sociedad— no es ajena al mundo moderno, aunque lo sea solamente a través del consumo suntuario y el deseo de estar a la moda.

Con Ribeyro, los demás prosistas de la Generación del 50 se propusieron dar cuenta en sus ficciones de una Lima que percibían, al mismo tiempo, atrapada en una doble crisis: por un lado, la que surgía de la colisión entre la experiencia cotidiana de la urbe y los mitos autocomplacientes de las capas altas (sin duda, el ensayo Lima, la horrible expresa de la manera más acabada y concluyente ese choque a la vez simbólico e histórico); por el otro, la que nacía del choque entre la urbanización formal y los asentamientos creados por las «invasiones» de terrenos eriazos en las faldas de los cerros o en pampas periféricas. Dar cuenta

de los conflictos contemporáneos a través del realismo crítico fue la voz de orden para los nuevos escritores. Situar los relatos en Lima no suponía, en rigor, un corte radical con las ficciones indigenistas: en ambos casos, subyacía un propósito cuestionador y la convicción de que la representación literaria era un modo de intervención intelectual y moral en la vida pública. Por lo demás, no es cierto que el tema urbano volviera irrelevante o arcaico el asunto andino en nuestras letras. Basta pensar tanto en la aparición y persistencia del neoindigenismo como en las obras de Arguedas desde Los ríos profundos (1958) en adelante. De hecho, novelas como El Sexto (1960) y, sobre todo, El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971) dramatizan la presencia de sujetos andinos y bilingües en medios costeños que no son ni rurales ni tradicionales.

Es comprensible que a principios de la década de 1950, cuando la institución literaria peruana era tan frágil que la sola idea de convertirse en escritor a tiempo completo parecía completamente quimérica, los jóvenes narradores vieran el pasado de las letras peruanas como un paisaje cubierto por una neblina tupida. La tía Julia y el escribidor (1975), la admirable novela de autoficción y aprendizaje de Vargas Llosa, es ejemplar a este respecto, como lo son también Una piel de serpiente (1964), de Loayza, y Los geniecillos dominicales (1965), de Ribeyro. En esas tres novelas, los protagonistas son jóvenes que aspiran a ser escritores en un medio que es hostil o indiferente a su vocación. Dos de ellos desertan y solo uno pasa de la condición de aprendiz imberbe a la de novelista consagrado. Al margen de los desenlaces y los epílogos, las tres novelas comparten un rasgo importante: en ellas la literatura (el deseo de dedicarse a ella, la imposibilidad o la dificultad de convertir ese deseo en realidad) es un tema capital. A propósito de esta última palabra, no está demás subrayar que las tres suceden en Lima.

El vuelco hacia las ficciones metaliterarias, entonces, no comienza en la década de 1990, con libros como La disciplina de la vanidad (2000), la valiosa e influyente novela de Iván Thays. La diferencia más saltante entre las novelas de autores de la Generación del 50 o inmediatamente posteriores a ella y aquellos que comenzaron a publicar a partir de la segunda mitad de la década de 1990 tiene que ver, sobre todo, con la manera de concebir la relación del escritor con la realidad social y el medio limeño. En Una piel de serpiente, Los geniecillos dominicales y La tía Julia y el escribidor residir en Lima no es un dato menor, pues el clima de prejuicios, valores, expectativas y gustos les resulta, en grados diversos, irrespirable a los protagonistas. Los capítulos pares de La tía Julia y el escribidor, esos pastiches de las radionovelas extravagantes de Pedro Camacho,

ofrecen una versión grotesca, truculenta y cómica de la Lima de la década de 1950, que el escriba boliviano divide gruesamente en zonas pobladas por grupos humanos a los cuales etiqueta sin miramientos. En contraste, a los capítulos impares, en los cuales un narrador autoficcional cuenta la historia de sus amores con la que sería su primera esposa, los impregna el humor de la comedia romántica y de costumbres. También en esos capítulos Lima está muy lejos de ser un escenario intercambiable con cualquier otro: en ese momento de la vida urbana, la radio crea un público interclasista y masivo, que por cierto no tiene nada que ver con una sociedad civil democrática. Las barreras que separan a la «gente decente» del pueblo llano no solo no han desaparecido, sino que aún le parecen naturales a la mayoría de los habitantes de la ciudad. La tía Julia y el escribidor, escrita a una distancia de un cuarto de siglo del tiempo de su historia, puede parecer irónicamente nostálgica, pero está lejos de ser una celebración de una ciudad más simple y menos peligrosa: si una lección resulta evidente es que para preservar la vocación literaria hay que romper con las rutinas y servidumbres del medio. ¿Acaso no se desprende lo mismo de Una piel de serpiente y Los geniecillos dominicales?

En contraste, las tensiones y conflictos que animan el drama (o la tragicomedia) del joven escritor en la mayoría de las novelas posteriores a La disciplina de la vanidad poco tienen que ver con la urbe y la polis: en el mundo representado tienen poca intervención la vida urbana y las cuestiones políticas. Más que una evasión, lo que se advierte es una concentración y un repliegue: la república del autor es la de las letras, la única sociedad que parece importarle es la de quienes comparten su oficio y sus aspiraciones de reconocimiento. Podría decirse, sin mucha exageración, que las únicas relaciones dignas de ese nombre son las amorosas y las amicales. De ahí, entonces, que la ciudad —morada y lugar de trabajo, sitio de la socialización, espacio de encuentros e itinerarios— pueda carecer de especificidad y personalidad sin que eso se sienta como un defecto de la representación. Urbe y polis no son términos intercambiables, pero vale la pena notar que en muchas ficciones peruanas —sin exclusión de aquellas que toman como asunto la violencia y el terror de la década de 1980— la experiencia urbana y la vida política se presentan como datos obvios y no como cuestiones que requieran elaboración artística o conceptual.

Aunque el panorama literario peruano se distingue actualmente por la variedad y hasta por la dispersión, eso no quiere decir que no haya ciertas coincidencias: una de ellas es que, al menos para la mayoría de los narradores y cuentistas que empezaron a publicar en la década de 1980, el escenario de la ficción suele ser

urbano, pero con frecuencia opera como un telón de fondo neutro o como un ambiente enrarecido y espectral. Hay que considerar, por supuesto, que esto no se aplica a todos los escritores en actividad. En muchos relatos de Fernando Ampuero se advierte la sensibilidad y la curiosidad del cronista urbano, como también en no pocos cuentos de Pilar Dughi y en varias de las novelas de Abelardo Sánchez León. La poesía de este último, además, está marcada por las vivencias de un sujeto lírico que —como hijo o padre de familia, como estudiante o profesional— suele expresar un malestar que no es solo un estado de ánimo sino el índice preciso de su manera de hallarse en la ciudad de Lima. Otros coetáneos de Sánchez León, como Enrique Verástegui y Jorge Pimentel, expresaron en su poesía temprana una vivencia de la urbe que conjugaba la alienación con el entusiasmo. Un poeta de una generación anterior, Washington Delgado, presentó en Historia de Artidoro un personaje cuyas peripecias y reflexiones no tienen en la ciudad y el país su marco, sino su paisaje y su argumento. Antes que narrativa o descriptiva (o coloquial, término del que se abusa y que apenas refiere a un efecto de dicción, por lo demás mucho menos significativo de lo que se piensa en las generaciones poéticas de las décadas de 1960 y 1970), la obra de estos creadores, sin por eso perder su carácter lírico, se vincula con el drama: la persona poética actúa en el teatro de una experiencia vital que tiene un tiempo y un lugar precisos. Esto se manifiesta con un brillo y una complejidad particulares en Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968), de Antonio Cisneros, que es con toda justicia uno de los libros claves de la poesía latinoamericana del siglo XX. El oso hormiguero al que exorciza la palabra poética es un limeño viejo y chismoso: la maledicencia es (como el «pacto infame de hablar a media voz» que denunciaba Manuel González Prada) un rasgo clave de la comunicación en una ciudad cuyas élites tradicionales desconocen el verdadero diálogo. Si el costumbrismo dibujaba retratos amables de personajes típicos limeños y toda una vertiente del ensayismo se ocupaba en capturar la esencia del (y de lo) limeño, Cisneros ofrece una versión alternativa en la que el centro de la escena lo ocupa, precisamente, un yo poético que vive con pasión y complejidad el vínculo con el sitio natal. Ningún poema lo expresa mejor que «Crónica de Lima», donde la gama de registros va desde la ironía hasta la confesión íntima: el poema trata de la memoria («Acuérdate Hermelinda, acuérdate de mí», el verso del conocido vals de Alberto Condemarín es su epígrafe y su estribillo), pero esa memoria opera en varios planos: el familiar, el íntimo, el cultural, el político y el histórico. El yo lírico cuestiona, pero no lo hace desde afuera. Por el contrario, lo que da fuerza y profundidad a la voz de Canto ceremonial contra un oso hormiguero es el deseo imperioso de salir del medio limeño y vivir experiencias intensas en otros lares.

Vuelvo a Martín Adán, uno de los pocos poetas peruanos que Cisneros menciona más de una vez en su obra poética. La casa de cartón es una de las pocas novelas vanguardistas que no está anclada en una sensibilidad y una retórica ya perecidas. Lejos de ser una pieza más del museo de las modas literarias, se halla junto a dos libros publicados ese mismo año en Brasil y Argentina —Macunaíma, de Mário de Andrade, y No toda es vigilia la de los ojos abiertos, de Macedonio Fernández— entre los aportes duraderos de su década a la escritura genuinamente experimental en América Latina. Cisneros conocía bien La casa de cartón cuando escribió Canto ceremonial contra un oso horniguero, gracias a la reedición hecha a los treinta años de que se publicara por primera vez el libro. En contraste, cuando Ribeyro redactó «Lima, ciudad sin novela», la única novela de Adán era casi inhallable. En todo caso, al filo del colapso del orden capitalista mundial y de la caída del Oncenio de Leguía (1919-1930), el artista adolescente que fue Adán se permite escribir una novela que está a contrapelo, no del tradicionalismo, sino del consenso optimista que veía en los cambios urbanos fomentados por Leguía una prueba de que Lima se había convertido, por fin, en una ciudad moderna. La casa de cartón corroe, con ironía, los usos, gustos y prejuicios de una élite urbana que identificaba lo moderno con un cosmopolitismo superficial, el consumo suntuario de productos extranjeros, la incorporación librecambista al mercado internacional, el culto a la novedad y el abandono de las zonas antiguas de la ciudad en beneficio de los balnearios de Miraflores y Barranco. Adán no es elegíaco, a la manera de los criollos liberales como José Gálvez, que idealizaban una ciudad popular y plebeya. Su posición es, más bien, la de quien afirma una modernidad radical que no ve como derivativo o subordinado a todo lo que suceda en la periferia del sistema capitalista mundial: el humor y la mirada lúdica transforman el paisaje urbano (o, ya que se trata del Barranco de la década de 1920, suburbano) a través de tropos vanguardistas que, con frecuencia, cosifican a los humanos y humanizan a las cosas. Otros ven, complacidos, cómo la ciudad crece y se moderniza. Adán, con imágenes de una plasticidad extraordinariamente dinámica, muestra con agudeza e ingenio que la aceleración del pulso de la vida tiene una doble faz: el cambio es, al mismo tiempo, construcción y destrucción. En su libro la Lima colonial no está presente ni siquiera como recuerdo. Es la ciudad de la especulación inmobiliaria y el auge urbanizador la que se nos presenta como si ya fuera pintoresca y anticuada. A la modernidad epidérmica de las capas dominantes opone, entonces, un modo propio y creativo de ser moderno en Lima.

Durante los años en que investigaba para escribir Los muros invisibles, pude

confirmar algunas intuiciones, pero sobre todo aprendí a corregir hipótesis o, de plano, a cambiar totalmente mi comprensión del tema. Como muchos, había asumido que en el Perú —y, más agudamente, en las primeras décadas del siglo XX— el problema de la modernidad se presentaba como el deseo de un objeto ajeno y lejano. Esa manera de afrontar la cuestión de lo moderno se diferenciaba poco del consenso entre los intelectuales progresistas sobre el problema de la nación. El Perú, pensábamos, sufría demasiados lastres para ser moderno y la clase dominante había sido incapaz de construir un verdadero Estado nacional. No era irracional ni pesimista pensar de esa manera, sobre todo cuando las necesidades básicas y los derechos de una gran parte de la población eran negados o postergados, pero había en esa posición un problema conceptual. Se aceptaba, como si se tratara de un dato innegable, que la modernidad era una sola y que su foco de irradiación estaba en otro lado, en los grandes poderes metropolitanos. Ocurría lo mismo con la noción de lo nacional, pues se comparaba al Perú, con sus muchas limitaciones y deficiencias, con un modelo que era en el fondo la versión idealizada y compacta del Estado nación surgido de las revoluciones burguesas en Europa. Más útil resulta entender que la modernidad se manifiesta de un modo plural y según las circunstancias concretas de la inserción de cada país en el concierto global. Lo mismo debe hacerse con la categoría de lo nacional, pues simplemente decir que en el Perú no había llegado a formarse un «verdadero» Estado nacional no nos sirve mucho para entender qué fue exactamente lo que sí se había constituido.

La lectura de All That Is Solid Melts into Air, de Marshall Berman, tuvo el efecto estimulante que suelen tener los libros escritos con inteligencia y entusiasmo. Sin el extraordinario capítulo sobre lo que Berman llamó «el modernismo del subdesarrollo» en el San Petersburgo del siglo XIX, me habría costado mucho más explicar cómo una cultura moderna en la periferia no está condenada a ser el reflejo distorsionado y pálido de la modernidad en los países hegemónicos. La tortuosa y dialógica vitalidad de la obra de Dostoievski, la agudeza irónica de Chejov, la comicidad entre grotesca y fabulosa de Gogol serían impensables sin el medio urbano de San Petersburgo, esa París rusa que Pedro el Grande quiso que fuera la ventana a Europa de su imperio. Obviamente, no se trataba de encontrar la contraparte limeña de lo que Berman escribió sobre la cultura de una de las ciudades claves de la cultura moderna, pero sí quedé persuadido de que en vez de deplorar la falta de modernidad en nuestro país, era mucho más interesante estudiar la manera en que lo moderno se expresa y se construye en el Perú. Emilio Adolfo Westphalen, que como su amigo José María Arguedas nació en 1911, dijo que la Lima de su juventud era una aldea grande.

Abraham Valdelomar, que era un emigrante venido de una pequeña localidad costera, formuló el silogismo irónico según el cual el Perú era Lima, Lima el Palais Concert y el Palais Concert, por último, era él. Cuando murió Valdelomar, Westphalen tenía ocho años. La Lima a la que ambos se refieren es la de la República Aristocrática, cuando por fin la inversión inmobiliaria hace que la ciudad extienda, después de 250 años, su perímetro. Los cambios en la vida cotidiana, que van desde el alumbrado público, los medios de transporte hasta la variedad inédita de la oferta de entretenimiento, muestran que el pulso de la experiencia citadina y la textura de la ciudad sufrieron transformaciones importantes: en la década de 1920 una persona adulta podía comprobar, con nostalgia, que no vivía ya en la Lima de su niñez. La memoria y la sensibilidad de esa persona serían muy parecidas a las de José Gálvez, pero no a la de un Westphalen. Este, que fue contemporáneo y condiscípulo de Martín Adán, llegaría a la impaciente conclusión de que la modernización era tan pausada que casi coincidía con la rutina y el estancamiento tradicionales. Ese modo de sentir, propio de los jóvenes radicales y vanguardistas de la época, es paradójicamente un signo de que la realidad cultural y social de la ciudad vivía ya un proceso rápido de cambios. Los obreros que paralizaron la ciudad en 1919, exigiendo la jornada de ocho horas, se comportan de un modo diferente de la multitud plebeya que se hacía sentir, fugaz y tumultuosa, en las pobladas del siglo XIX. La nueva intelligentsia —radical y juvenil— es distinta de la capa de letrados respetables que formó la llamada Generación del Novecientos.

A los jóvenes contestatarios y los trabajadores organizados hay que añadir otro grupo: los migrantes andinos. De todos los nuevos protagonistas de la Lima del siglo XX, los más importantes son esos provincianos venidos de las alturas andinas, compatriotas nuestros a los que el racismo oligárquico tildó de «invasores» desde que a partir de la década de 1940 se volvió masiva su presencia. De hecho, ningún fenómeno social, económico y cultural ha cambiado tanto el rostro del país como el proceso de urbanización: hasta la década de 1940, el 65% de la población peruana vivía en el campo, pero en apenas medio siglo se produjo un vuelco drástico, al punto que en 1990 el 70% de los peruanos se había arraigado en ciudades. Lima, que en 1940 tenía 644 000 habitantes, multiplicó tanto su población que en menos de medio siglo era ya la ciudad donde residía (o se aglomeraba laberínticamente, en el juicio de muchos limeños desconcertados) un tercio de todos los peruanos.

El paso de un país en el que predominaba la población rural a una sociedad en la que los habitantes en zonas urbanas forman la clara mayoría es más que un dato

importante: se trata de una verdadera revolución que ha transformado el cuerpo mismo del Perú. Ciertamente, la literatura no refleja miméticamente los cambios sociales y sería un error grave preguntarse en qué medida y con cuánta precisión los escritores peruanos han dado cuenta del proceso que convirtió a Lima en una de las urbes más populosas de América Latina. La fisonomía de la ciudad cambió y no fueron pocos los limeños tradicionales que se alarmaron porque un cinturón de miseria estrechaba a la urbe. La llegada de indios y mestizos nacidos en la región andina, en muchos casos hablantes de quechua o aymara, exaltó prejuicios racistas que tuvieron expresión tanto en el vituperio como, de modo más sutil, en la celebración de una Lima antigua que habría tenido como rasgos principales la supuesta gracia criolla, los fastos del coloniaje, la sensualidad femenina y la ausencia de población indígena. En realidad, no faltaban indios en la Lima del periodo colonial, que los concentraba en el barrio de El Cercado. De todas maneras, es cierto que la travesía desde las alturas serranas a la urbe costeña fue uno de los efectos principales de la conflictiva modernización peruana. Antes que la notaran las capas altas y acomodadas, ya José María Arguedas y Ciro Alegría la habían percibido. Recuerdo que una de las objeciones a mi libro era la inclusión de un capítulo dedicado al indigenismo y, en concreto, a Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno. Las dos novelas fueron publicadas en 1941 con fortunas editoriales muy diferentes. La novela de Arguedas tuvo en su momento pocos lectores en el Perú y casi ninguno en otros países, mientras que la de Alegría obtuvo el primer premio en el concurso convocado por la editorial Farrar and Rinehart y se convirtió no solo en un best seller continental, sino que fue traducida a más de una decena de lenguas, entre ellas el inglés y el francés. El mundo es ancho y ajeno, leído fuera del Perú, podía fácilmente asociarse al regionalismo, que tuvo su momento de auge en la década de 1920. En el Perú, muchos de los lectores del libro de Alegría fueron militantes o simpatizantes del APRA, partido en el cual militaba el autor y por cuya causa conoció el destierro. También la novela tuvo acogida entre la dispersa y algo desmoralizada intelectualidad izquierdista que había seguido a José Carlos Mariátegui, muerto en 1930, apenas al comienzo de una década convulsa y violenta en la que las fuerzas populares fueron derrotadas por el orden oligárquico. Ciertamente, la novela de Alegría era más accesible y parecía tener un mensaje mucho más claro que la de Arguedas. El mundo es ancho y ajeno se centra en el conflicto entre un terrateniente inescrupuloso y una comunidad campesina. Las maniobras del hacendado cuentan con el apoyo del Estado y provocan el éxodo de muchos campesinos; varias de las historias de estos forman líneas argumentales que demuestran, sin lugar a dudas, la contundente verdad del título. Por su parte, Yawar Fiesta tiene como núcleo argumental la

prohibición de que se celebre en el aniversario de la independencia del Perú la corrida de toros tradicional en la que los cuatro ayllus de Puquio participan y compiten. El conflicto económico y social está en el centro de El mundo es ancho y ajeno, mientras que la acción de Yawar Fiesta narra una contienda en torno a una práctica cultural andina que muchos podrían considerar premoderna y bárbara. Tanto Alegría como Arguedas habían leído con interés y simpatía 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), de los cuales al menos tres —«El problema del indio», «El problema de la tierra» y «El proceso de la literatura»— se relacionan de un modo directo al material de sus novelas. En el caso de Alegría, aunque su militancia se dio en el partido de Víctor Raúl Haya de la Torre, es fácil ver cómo la obra de ficción dialoga con el texto de Mariátegui y lo respalda. Resulta menos obvia la relación en Yawar Fiesta, aunque dentro de la ficción hay un pasaje en el que un miembro del Centro Unión Lucanas se dirige, con emotiva reverencia, al retrato de Mariátegui que cuelga en la pared del modesto local donde se reúnen los puquianos residentes en Lima.

Las relaciones entre el campo y la ciudad, entre las provincias y Lima, entre la formación sociocultural andina y la colectividad criolla están en el fundamento de lo que llamamos indigenismo, que no deberíamos confundir con una plantilla argumental. De hecho, basta comparar El mundo es ancho y ajeno con Yawar Fiesta para darse cuenta de que ninguna de las dos reproduce la supuesta trama típica de un relato indigenista: las peripecias de la disputa por el control de la tierra agrícola entre un terrateniente abusivo y un campesinado al que asisten la razón y la justicia, pero no el orden establecido. En El mundo es ancho y ajeno, a Álvaro Amenábar no le interesan las parcas tierras de los comuneros, sino la fuerza de trabajo de estos. Su propósito es hacerlos trabajar en sus minas, cierto que no como proletarios sino en condiciones serviles. Por su parte, la acción de Yawar Fiesta tiene como instigador al gobierno central, que con una orden imprevista decreta que se abandone una tradición local. Los bandos que se forman no oponen a terratenientes contra campesinos, sino a partidarios de la fiesta tradicional (entre los cuales están los campesinos y algunos hacendados) contra quienes desean erradicarla o cambiarla (entre quienes se cuentan los mestizos radicales que han emigrado a Lima y ansían un nuevo orden que restituya la tierra a los indios).

Tanto en la geografía de El mundo es ancho y ajeno como en la de Yawar Fiesta, Lima ocupa un lugar importante. El reparto de ambas novelas incluye a un nuevo tipo humano: el indio o mestizo que migra a la capital y en ella aprende no solo a

leer y escribir, sino a cuestionar el orden oligárquico. En la crítica y los manuales literarios, era de rigor afirmar la oposición rígida entre una literatura de ambiente rural y otra de escenario urbano. Esa visión me parecía anticuada y superficial, aparte de que daba pie a una falsa ecuación: la narrativa que situaba sus historias en Lima era, por virtud de esa elección, más «moderna» y más «actual» que aquella cuya acción ocurría en el medio andino. Para salir de ese callejón conceptual me sirvió de mucho la lectura de los libros de Raymond Williams y, en particular, de The Country and the City. Sin duda, uno de los procesos modernizadores más importantes es la urbanización, pero ese fenómeno —como bien ve Williams— afecta tanto a los medios rurales como a los citadinos.
La aparición en el Perú de una narrativa que le daba representación literaria al campesinado indígena y las distintas capas (o tipos) de la región andina permitió, paradójicamente, ilustrar cómo el campo no era el reducto de una tradición estática mientras que, en contraste, la ciudad habría sido el teatro donde se representaba el drama de la modernidad. Alegría y Arguedas, a pesar de las muy significativas diferencias entre ellos, ponen en escena historias en las cuales las relaciones entre el medio rural andino y la urbe centralista son intensamente dinámicas y complejas: el cronotopo del camino, según lo expuso el gran crítico ruso Mikhail Bakhtin, encuentra su imagen exacta en la carretera, que tanta importancia tiene en el mundo representado de Yawar Fiesta y que permite la travesía a Lima y el retorno a Rumi de Benito Castro, el último presidente de la comunidad de Rumi.

Sin el cambio del color y el rostro de Lima, que puso en crisis la imagen de la ciudad criolla y modernizada desde arriba, sería imposible entender el deseo de representación de la urbe en la novela por parte de los cuentistas y novelistas aparecidos en las décadas de 1950 y 1960. Ya me he referido a ellos antes, pero creo que vale la pena notar que la migración serrana a la ciudad costeña no tiene su expresión literaria más radical, experimental e intensa en una novela ambientada en Lima, sino en El zorro de arriba y el zorro de abajo, la obra última y póstuma de Arguedas. A ella hay que añadir uno de los poemas más importantes de la literatura peruana del siglo XX, «A nuestro padre creador Túpac Amaru», texto en quechua y castellano que imagina la llegada del hombre y la mujer de la sierra a la capital no como la conquista bárbara de un reducto de civilización y refinamiento, sino como un proceso mesiánico que fortalece la esperanza en una modernidad alternativa y sin exclusiones.

Los muros invisibles concluye con la discusión y el análisis de tres novelas escritas por autores de primera fila: Los geniecillos dominicales (1965), de

Julio Ramón Ribeyro; Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa; y Un mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique. En ellas, el deterioro y la cancelación de la esperanza utópica son los signos de la experiencia urbana. No son adultos los protagonistas de estas tres novelas, pues ninguno de ellos está asentado y establecido. Los tres personajes centrales son, respectivamente, Ludo Totem, el joven universitario que se desliza a la marginalidad y el crimen en el libro de Ribeyro; Santiago Zavala, el ex estudiante universitario e hijo de familia que se sumerge, como en un acto de expiación masoquista, en la rutina de un trabajo mal remunerado y al cual desprecia; por último, Julius, el niño curioso y sensible de clase alta que observa, con lúcido candor, un orden basado en injustos privilegios de clase, etnicidad y género. Hay diferencias de edad y condición entre los tres, pero comparten un rasgo: el desarraigo, la sensación de que su lugar en la sociedad y la urbe no es —no debe ser— el que les han asignado su extracción social y su historia familiar. Más allá de la condición existencial de los personajes, las novelas de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce muestran cómo una misma estructura de sensibilidad conecta a escritores y artistas en la década de 1960.

Un malestar profundo con las normas dominantes de convivencia se expresa en una sensación de asfixia e inquietud, pero esta no se presenta como una crisis íntima y psicológica, sino más bien bajo la forma de una relación tensa y conflictiva entre el sujeto y el medio urbano. De ahí que en los textos de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce sean cruciales los itinerarios de los personajes en una urbe que provoca una mezcla de fascinación y revulsión. Lima no es solamente el lugar donde ocurren las acciones y las vivencias narradas, sino que tiene un rol activo y dinámico: sería inexacto decir que es un personaje, pero es evidente que en las tres novelas la ciudad está lejos de ser un telón de fondo. El deterioro y la caducidad que corroen los espacios urbanos no tienen que ver principalmente con la desidia estatal o la cultura cívica de los habitantes de Lima, sino que expresan y encarnan la alienación —larvada en el caso de Julius, manifiesta en los de Ludo Totem y Santiago Zavala— que la ciudad provoca. Significativamente, la decrepitud y la fealdad del paisaje urbano no se ilustran con los lugares de la Lima tradicional, sino con aquellos que se edificaron durante la euforia modernizadora de apenas unas décadas antes.

A través de un régimen de representación realista, las obras de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce ponen en evidencia cómo una cierta posición afectiva, moral, existencial e ideológica —cifrada en la disidencia y el rechazo a un orden establecido en crisis— está raigalmente implicada en un periodo de la historia moderna de Lima. Es por las ruinas de una modernización superficial y una modernidad hechiza que transitan los personajes de las novelas. La avenida

Tacna, que Santiago Zavala mira «sin amor» en el memorable párrafo que abre Conversación en La Catedral no es parte de la Lima antigua y colonial. Sintomáticamente, es ahí donde se da la percepción casi intolerable de un estancamiento en la podredumbre. Ese sentimiento de rechazo va acompañado por una sensación de impotencia: la única alternativa para Zavalita parece ser una forma de autoinmolación que no es ni espectacular ni heroica, pues consiste en sumergirse en la grisura y el descenso social.

El arco histórico de Los muros invisibles va desde fines de siglo XIX, cuando unas décadas después de la Guerra del Pacífico empezó en Lima un proceso de renovación urbana, hasta inicios de la década de 1970, cuando se quiebran los límites de ese proceso y el orden oligárquico llega a su fin. Decía en un pasaje de este prólogo que, a lo largo de casi todo el siglo XX, la novela ha tenido un lugar de respeto y privilegio en el campo de la cultura: fue el género en el que se forjaron las imágenes y visiones más influyentes sobre la vida peruana. Esa afirmación, sin embargo, no parece regir ya. En lo que atañe a la representación de Lima y la experiencia urbana, no faltan novelas cuya acción transcurre en la capital, pero me atrevo a decir que en la mayoría de los casos la ciudad no aparece en ellas como un problema: está presente, pero no es una presencia.
En las últimas décadas, Lima ha tenido más fortuna con otro medio, el cine, y con una forma dramática, la ficción cinematográfica. Una reunión de cuatro cortos, Cuentos inmorales (1978), dirigida por Francisco Lombardi, Augusto Tamayo, José Carlos Huayhuaca y José Luis Flores Guerra, fue un intento convincente de convocar a un público limeño que podía reconocer con facilidad locaciones y tipos humanos. Unos años más tarde, Gregorio (1984), del grupo Chaski, se centró con un estilo influido por el cinema pobre de las décadas de 1960 y 1970 en la lucha por la supervivencia de un niño de la calle. Con el paso de los años, se ha formado ya un importante repertorio de cintas que proponen, desde poéticas y estilos distintos, versiones de la existencia en la Lima contemporánea y desbordada. Pienso en, por ejemplo, Días de Santiago (2004), de Josué Méndez; La teta asustada (2009), de Claudia Llosa; Paraíso (2009), de Héctor Gálvez; Octubre (2010) y El mudo (2013), de los hermanos Diego y Daniel Vega; o El evangelio de la carne (2013), de Eduardo Mendoza, entre otras. Ese corpus, creo, es más representativo y versátil que su contraparte en la narrativa de ficción, aunque no olvido textos valiosos como Al final de la calle (1993), de Oscar Malca, o Grandes miradas (2003), de Alonso Cueto, para citar apenas dos títulos.

No afirmo con lo anterior que el cine haya desplazado a la literatura como medio

principal de representación artística en el Perú. Tampoco sostengo que la única función de las obras de arte sea la de intervenir en la vida pública mediante visiones críticas de la realidad social. Los textos que analizo en Los muros invisibles admiten otras lecturas, pero en el libro me propuse reflexionar sobre el modo en que la novela, a lo largo de la mayor parte del siglo XX, había contribuido a perfilar, definir y formular tanto la imagen de Lima como la experiencia (o, mejor dicho, las variedades de la experiencia) urbana en tiempos de modernización y cambio. Leídas en conjunto y situadas en la historia social peruana, las siete novelas que discuto en Los muros invisibles trazan una trayectoria cuyo sentido y cauce depende de las maneras de entender la problemática de la modernidad en un país como el nuestro. Como es notorio, esa problemática no se ha agotado ni está resuelta. Por ello pienso que la reedición de este libro, que quiso y quiere ser parte de un diálogo mayor, se justifica.

Peter Elmore

Puertas de entrada:

Lima y la modernidad

En 1870, durante la administración del presidente José Balta, las murallas que circundaban Lima fueron derruidas. Al encargado de la demolición, el norteamericano Henry Meiggs, no lo inhibían los escrúpulos de la nostalgia: para entonces las murallas se habían convertido ya en un incómodo cinturón que ajustaba el crecimiento de una ciudad de casi cien mil habitantes. Los filibusteros ingleses, contra cuya audacia el duque de la Palata ordenó erigir un cerco con 34 baluartes, en 1685, solo amenazaban desde las páginas de algunas de las Tradiciones peruanas, cuya primera serie publicó Ricardo Palma en forma de libro en 1872[1]. No mucho tiempo después, las tropas de ocupación chilena habrían de ingresar a la capital del Perú y la devastarían sin miramientos: tampoco a los vencedores de la Guerra del Pacífico los detenían los escrúpulos de la nostalgia. En todo caso, los viejos muros coloniales poco podrían haber hecho para impedir la victoria de un ejército disciplinado. Cuando en 1883 los invasores dejaron Lima, la impronta de su estadía permaneció en los edificios destruidos, en el ánimo amargo de los derrotados y, sobre todo, en un penoso dato que excede a la mera demografía: la mortandad causada por la guerra redujo a la población limeña a solo 80 000 habitantes (Hebbold, 1973, p. 203). En 1870, la tarea de la hora había sido la expansión de la ciudad, el tentativo diseño de una Lima que fuese una capital del siglo XIX y no solo la extensión de su propio pasado colonial; quince años más tarde, con el país literalmente en ruinas y sin un proyecto válido de reconstrucción, no quedaba sino admitir que ese intento de modernizar Lima había sucumbido. La realidad impuso un aplazamiento, el borrador de una transformación burguesa en un país sin una verdadera burguesía quedó trunco. Las razones de fondo de aquella frustración son complejas y no constituyen materia de esta pesquisa. En todo caso, sí cabe constatar que lo que podría denominarse como la protohistoria de la modernidad urbana en el Perú concluyó en una debacle.

El propósito de esta investigación es examinar las maneras distintas en que la novelística peruana del siglo XX ha representado tanto la experiencia urbana

como las contradicciones y los límites de una modernidad peculiar. Las siete novelas que me propongo analizar son La casa de cartón (1928), de Martín Adán; Duque (1934), de José Diez-Canseco; Yawar Fiesta (1941), de José María Arguedas; El mundo es ancho y ajeno (1941), de Ciro Alegría; Los geniecillos dominicales (1965), de Julio Ramón Ribeyro; Un mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique; y, finalmente, Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa. En términos históricos, estos textos discurren desde las postrimerías de la Patria Nueva leguiista hasta el colapso final del orden oligárquico: se trata, sin duda, de uno de los periodos más intensos y conflictivos de la vida nacional, en el curso del cual una urbanización impetuosa hizo que el país dejase de ser fundamentalmente agrario sin por ello convertirse en una nación industrializada. Entre otras cosas, ese proceso ha permitido que durante este siglo Lima se transforme en el escenario por excelencia de los cambios sociales y culturales que sacuden al conjunto de la sociedad peruana. En otras palabras, la ciudad se ha hecho cada vez más problemática, su perfil se ha tornado más esquivo. Precisamente, en el curso de este capítulo me propongo rastrear el inicio de aquellos fenómenos que afectaron la identidad de Lima e incidieron de modo decisivo en su trama cotidiana. La intención de este repaso histórico no es otra que la de revelar cómo la agenda de la literatura, desde Adán hasta Vargas Llosa, se formula en diálogo activo con los discursos y las prácticas que forman el imaginario de la capital a lo largo del siglo. De otro lado, los procesos que han marcado a Lima en el siglo XX resultarían incomprensibles si no se los sitúa dentro de la problemática de la modernidad y la modernización, conceptos claves para calibrar la forma específica de las crisis que agitan la sociedad urbana y a sus moradores. Por último, concluiré el capítulo con algunas observaciones de carácter teórico, centradas sobre todo en los nexos entre historia y texto, el estatus epistemológico de la ficción y la naturaleza de la representación novelesca.

Resulta casi inevitable, cuando se piensa en la frágil belle époque peruana, aludir a un célebre sorites de Valdelomar: «El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo»[2]. El modernista tardío que se permitió esta irreverencia ingeniosa no pertenecía a ninguna de las antiguas familias limeñas. En rigor, ni siquiera a una reciente: era un mestizo provinciano que adoptó ante los letrados citadinos la pose arrogante del hombre cosmopolita. El suyo fue el gesto de quien asumió una modernidad ideal, paradigmática, ante un medio que percibía excluyente y lastrado por rancias convenciones de casta. Hubo también otros comentarios, aparte del de Valdelomar, menos mordaces pero acaso más rotundos. En enero de 1919, una

clase obrera todavía incipiente se impuso a la ciudad oficial y a sus prohombres para conseguir la jornada de las ocho horas, que ya en 1913 habían logrado los estibadores del Callao. Y, por la misma época, los universitarios de San Marcos repetían a su manera la lección de los estudiantes de Córdoba, enfrentándose a catedráticos endémicamente conservadores y postulando un inédito encuentro entre la intelectualidad y aquel proletariado joven que, en parte, descendía de la vieja plebe limeña.

La modernización le impuso una complicada metamorfosis no solo a Lima, ciertamente. Como señala José Luis Romero —luego de discutir el espectacular crecimiento de Río de Janeiro, México y Buenos Aires— las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX asistieron a una expansión sin precedentes de los espacios urbanos en América Latina:

Prácticamente, aunque partiendo de cifras más modestas, casi todas las capitales latinoamericanas duplicaron o triplicaron la población en los cincuenta años posteriores a 1880, y multiplicaron su actividad en una cierta proporción. Las capitales aprovecharon las riquezas de todo el país a través de los impuestos y el gasto público, además de lo que significaba ser el mercado interno más importante. Porque de una u otra manera y cualquiera fuera el régimen institucional, la conjunción del poder económico y del poder político que siempre había existido se acentuó a medida que el volumen de las operaciones comerciales crecía (1976, p. 252).

En 1908 Lima tenía 140 884 habitantes; doce años después, contaba ya 200 000 habitantes y en 1931 bordeaba los 280 000[3]. Las cifras no agotan la cuestión de los acelerados cambios que la capital sufría, aunque no dejan de servir como un índice elocuente de estos.

En todo caso, el centralismo heredado de la Colonia experimentaba un nuevo avatar, definido por la naturaleza de la inserción de la economía peruana en el mercado internacional. Aunque el Estado era endeble y en buena medida el país seguía drásticamente fragmentado, Lima se fue convirtiendo en la escala que unía a las provincias con las metrópolis capitalistas: es a partir de este estatus peculiar, ambivalente, que es posible comprender la tensión entre nacionalismo y

cosmopolitismo que marcará a la cultura peruana en la década de 1920. Aún más velozmente que los moradores de la ciudad creció el rubro de las finanzas: entre 1897 y 1908 el capital pagado de los bancos limeños se quintuplicó (Hebbold, 1973, p. 207). Más adelante, la apertura del Canal de Panamá en 1914 y la Primera Guerra Mundial contribuyeron a volver todavía más dinámico y rentable al polo exportador. Los grandes beneficiarios de esa prosperidad fueron aquellos aristócratas republicanos, los civilistas, que en 1919 habrían de verse despojados de su poder político a manos de Augusto B. Leguía, un millonario cuya carrera de estadista habían prohijado los que serían más adelante sus adversarios.
El Oncenio de Leguía acabó aparatosamente en el colapso de 1930, pero no sin antes haber generado una cierta transformación burguesa del país y de su capital[4]. Conviene anotar aquí que, más allá de sus histriónicas profesiones de fe indigenista y de la hostilidad de las antiguas familias, Leguía distó de ser un revolucionario: cuando murió, en la Penitenciaría de Lima, el latifundismo gozaba de buena salud y a la oligarquía le quedaban todavía varias décadas de vida.

Y, sin embargo, es indudable que la imagen de una vida patriarcal y plácida en la Lima de las primeras décadas del siglo XX no da cuenta de los cambios que ya estaban en curso. Si bien es cierto que el área urbana era limitada, las expectativas y las demandas de la modernidad bullían bajo la falsa apariencia de una idílica comedia de costumbres en la que cada grupo social habría de aceptar discretamente su lugar. Esa laboriosa síntesis de rigidez y frivolidad que parece definir al estilo de la oligarquía civilista no revela un universo estático, inmutable: de hecho, esa casta promovía transformaciones en la sociedad peruana y en la fisonomía misma de la ciudad, resultando a la larga menos conservadora, en el sentido etimológico de la palabra, de lo que creía.

Quiero usar, a modo de ejemplo, a la avenida de La Colmena, que Nicolás de Piérola había inaugurado en 1898. En 1908, la avenida no se extendía más allá de seiscientos metros, apenas la tercera parte de un diseño inicial que, por añadidura, la presión doble de intereses comerciales y vecinos poderosos había torcido hacia calles habitadas por gentes de menores influencias y pergaminos. Sin embargo, Pedro Dávalos Lisson se admiraba en su Lima en 1907 de la suntuosidad afrancesada de los edificios que flanqueaban la nueva avenida (Basadre, 1970, XII, p. 222). Buena parte de los limeños de entonces juzgaban que la nueva perspectiva resultaba monumental, pero podemos presumir que quienes fueron desplazados no habrían de compartir plenamente su entusiasmo. Años más tarde, en 1920, la proporción de familias por casa en la ciudad de

Lima era de 2:1; traducido a individuos, esto significa que había un promedio de más de ocho personas por vivienda (1945, p. 105). La neutralidad de la estadística no necesita aclarar, por cierto, que en la vida real los holgados espacios de las casonas se compensaban con el hacinamiento de los callejones. La situación de 1920 no era del todo diferente de la de principios de siglo, como eligieron creer quienes más adelante atribuyeron los males de la promiscuidad a la «fase industrial» de Lima (Porras Barrenechea, 1965, p. 394 y Ortiz de Zevallos, 1978). De hecho, ya en 1909, Enrique León García advertía que apenas un magro 23% de la población habitaba en viviendas aceptables (Basadre, 1970, XII, p. 223): el contraste alimentaba resentimientos que se expresaron primero en el apoyo a la candidatura populista de Guillermo Billinghurst y luego en el encarnizamiento con que los partidarios populares de Leguía trataron a las figuras del civilismo en 1919.

Las gentes de las clases bajas vivieron forzadas a guardarse mutua compañía: privadas de privacidad, que en el mejor de los casos era una prerrogativa de las clases altas, tramaron una existencia cotidiana en la que se celebraban colectivamente hasta los bautizos de las cometas y donde la vida del prójimo era materia prima del chisme, el más frecuentado género de la narración oral limeña. No se trata aquí, sin duda, de limitar la importancia de la habladuría a las clases populares, sino de anotar su peculiaridad entre ellas: por motivos estrictamente físicos, para un morador de la Lima popular era casi imposible hacer algo sin convertirse en el espectáculo de otro —de un otro que por lo demás se presentaba, con alarmante frecuencia, bajo la forma de una vieja beata (Gálvez, 1965, pp. 30-39)—.

Ya desde la primera década del siglo, las familias principales podían jactarse de contar con nuevos espacios en los cuales lucirse en público. El Jirón de la Unión había desplazado a la colonial Alameda de los Descalzos como escenario de paseos elegantes: las tiendas que exhibían las novedades parisinas añadían atractivo a esos recorridos amables, en los cuales se era espectador y actor al mismo tiempo. Resultaba posible disfrutar otros paisajes citadinos, también prestigiados por su parentesco formal con las capitales europeas. Así, anota Basadre que en 1908, en plena República Aristocrática:

Las perspectivas abiertas a la capital con el Paseo Colón y la avenida de la Magdalena hacia 1898, habíanse ampliado y embellecido. La Plaza Bolognesi

enorgullecía a los limeños. El circuito de ella y del Paseo Colón eran considerados como símbolos de lujo, de modernidad (1970, XII, p. 223).

Esos «símbolos de lujo y modernidad», al parecer, no dejaron de provocar la envidia de quienes debían conformarse con mirar desde afuera. Es interesante anotar que, por esas fechas, ganó crédito la idea de convertir a la Plaza Bolognesi en el nuevo centro de la ciudad, en el vértice al que habrían de confluir cinco avenidas: San Martín, la Magdalena, Breña, Alfonso Ugarte y Colón. Tras ese designio se descubre fácilmente la admiración por el modelo urbano que impuso el barón Haussmann en el París del Segundo Imperio[5]. Como se ve, las preferencias arquitectónicas no se inclinaban por el pasadismo virreinal, aunque más de un aspecto de la vida cotidiana delatase la herencia española. El embellecimiento de la ciudad no era un homenaje nostálgico a su pasado: los árbitros del gusto y de la moda eran franceses e ingleses, pese a que ya se perfilaba la hegemonía norteamericana respecto a la inversión de capitales. Existió, ya en tiempos de Balta, el proyecto de trasladar el Palacio de Gobierno y el Congreso a lo que en la actualidad es la Plaza Manco Cápac. No se trataba solo de desplazar el centro simbólico hacia el sur, sino, literalmente, de situarlo más allá de los bordes conocidos de la ciudad. Que la idea no fuese considerada absurda revela que el tradicionalismo hispanista no era inexpugnable[6].

También los poderosos, entonces, asumían un barniz de cosmopolitismo y contemporaneidad. La seducción de lo moderno no se limitó a esas capas medias, en gran parte provincianas, que pugnaban por encontrar su sitio bajo el Sol ni a aquellos obreros anarquistas que aspiraban a crear una cultura autónoma y poner en cuestión el edificio social. Puede, sin duda, argumentarse que la modernidad para la oligarquía fue meramente epidérmica y que se sustentó en la forzada exclusión de las mayorías. De hecho, apenas el 5% de la población podía ejercer el derecho al voto y, para preservar su dominio sobre el país, la clase dominante confiaba en sus vínculos con el capital extranjero y en ese híbrido de brutalidad y paternalismo con que los terratenientes andinos mantenían sojuzgados a sus siervos (Flores Galindo & Burga, 1979, p. 126). El Perú no era solo un país abrumadoramente rural sino que, en buena parte de su territorio, primaban relaciones precapitalistas. Y, sin embargo, vale la pena recalcar que las bases económicas de la casta oligárquica se asentaban en los sectores más modernos de la sociedad peruana; es decir, en la banca, el comercio, la minería y la agricultura de exportación.

Por supuesto, no bastaba ser un empresario de éxito para codearse con los principales, sino que era indispensable exhibir ciertas credenciales de familia. Una lista de apellidos, la de los socios del Club Nacional, definía las fronteras de una burguesía que no se resignaba a serlo. El poder económico reclamaba como complemento la sumisión de las capas medias y los sectores populares, el reconocimiento de supuestos derechos hereditarios. República Aristocrática, el término con que se describe el lapso transcurrido entre 1895 y 1919, es un oxímoron: por eso resulta valioso, porque su íntima contradicción acusa la esencia del periodo, la tensión entre impulsos a primera vista incompatibles.

¿Qué tipo de intelectuales promovía una clase dominante como esta?
En principio, no le preocupaba mayormente producir consenso entre los distintos sectores sociales: eso hubiera implicado reconocer a ciudadanos con derechos, lo cual excedía largamente su peculiar noción de democracia. Al poder, después de todo, era más sencillo mantenerlo mediante métodos expeditivos. A Francisco García Calderón, que pudo ser el intérprete más lúcido de sus iguales, no le concedieron sino la indiferencia: Le Pérou contemporain (1907) estaba escrito en una lengua que ellos podían entender, pero la propuesta de eludir la endogamia a través de la incorporación de los mejores elementos de otros grupos no resultó persuasiva. Este autor creía en el cultivo de las élites, como buen lector de José Enrique Rodó que era; a sus parientes y conocidos, por lo visto, les bastaba con formar un club exclusivo. José de la Riva-Agüero, por su parte, fundó un Partido Nacional Democrático —apodado, con sarcasmo, «futurista»— que se concebía como el histórico encuentro de los jóvenes del Partido Civil y el pierolismo.
El proyecto sucumbió sin pena ni gloria.

Si la clase dominante no se preocupaba mayormente en formular un proyecto nacional, al menos había conseguido definir un estilo. En el dominio de la vida cotidiana imponía un protocolo tenaz: los viernes eran días destinados a las visitas y a las tertulias; los sábados era posible ir al cine o al teatro; los domingos, luego de la misa de once, las familias de nota acudían al hipódromo de Santa Beatriz (Flores Galindo, 1982, p. 123). Las páginas sociales de diarios y revistas se destinaban a registrar esa meticulosa rutina del entretenimiento, a imprimir triviales novedades cuyo verdadero propósito no era el informativo. Me explico: se trataba de ofrecerles a los protagonistas de la escena elegante el espectáculo que ellos mismos daban y, simultáneamente, de alimentar la curiosidad de aquellos limeños cuya fortuna o apellidos les vedaban el acceso a los círculos del poder. Actualidades, Variedades o El Turf, entre otras publicaciones de la época, cumplían así el tácito encargo de confirmar un orden

en el que la vida privada —aunque, por supuesto, no la íntima— de la casta oligárquica se hacía, parcialmente, pública.

Enrique Carrillo, en prosa modernista y tono continuamente liviano, es un buen ejemplo de lo que fue la única manera aceptable de representar los usos y costumbres de la alta sociedad limeña. Viendo pasar las cosas, una antología de crónicas inicialmente aparecidas en publicaciones periódicas, se publicó en 1915: domina en el libro un lenguaje afectado y risueño, una íntima complicidad con ese ambiente mundano cuya superficialidad retrata. Por su parte, Cartas de una turista, editada en 1905, es una breve novela epistolar: la ficción concede al autor la prerrogativa de inventar una narradora, Gladys, a la que su origen británico autoriza a observar con leve condescendencia a la aristocracia nativa[7]. Gladys, por cierto, no es una versión inglesa de Flora Tristán, que en sus Peregrinaciones de una paria fustigó la miopía histórica y la insensibilidad de la clase dominante peruana. La narradora de Carrillo no aspira ni al cuestionamiento político ni a la impugnación ética; su perspectiva es meramente estética o, mejor dicho, esteticista. Para ella, el pecado capital de los grandes señores limeños es, sobre todo, el aburrimiento. Cartas de una turista no intenta aclimatar la crítica liberal de las Cartas marruecas de José Cadalso al medio peruano; tampoco se interesa en el examen moralizante de la intimidad de las clases altas, al modo de la voluminosa Pamela, de Samuel Richardson.
A propósito de Richardson, vale la pena señalar una curiosa analogía formal entre la producción de este y la de Carrillo. Como señala Lennard Davis, las novelas y los trabajos periodísticos de Richardson comparten ciertos rasgos decisivos: la serialidad, la inmediatez, la cualidad de lo reciente y la diseminación de información (1980, pp. 120-148). Sería un anacronismo abusivo equiparar el contexto cultural de Inglaterra a mediados del siglo XVIII con el de la Lima de principios del siglo XX; más bien, me interesa constatar que entre las crónicas y la novela de Carrillo hay algo más que la solidaridad del estilo o la imposición de límites a lo que es permisible decir. El periodismo influye radicalmente la lógica interna de ambas y, de algún modo, difumina las fronteras entre la ficción y el discurso factual.

El veredicto de Cartas de una turista es cordial, pero inequívoco: impasible, el tedio tiñe a la vida diaria. De él se salvan, a medias, los extranjeros y ciertos jóvenes de buena familia. Es cierto que el retrato es incompleto pues, como en las crónicas de sociedad, las clases populares brillan por su ausencia. Sus experiencias no revisten interés, dado que la única plebe con valor literario es la del siglo XVIII, que figura populosamente en las Tradiciones peruanas. También

los poetas de Colónida se quejarán del spleen citadino, lo que a primera vista parece abonar a la imagen de una Lima tercamente tradicionalista, empecinada en reproducir su pasado.

Ese tedio que los modernistas peruanos atribuyen a la atmósfera limeña no puede leerse, sin embargo, como si se tratase de un dato objetivo. Es, ante todo, el índice de una filiación cultural: desde Baudelaire en adelante, los simbolistas y decadentes franceses elevaron el spleen a la categoría de «mal del siglo». La sección más extensa de Les fleurs du mal se titula, precisamente, «Spleen et idéal»; ambas palabras entablan un vínculo de oposición, registran la contienda entre la búsqueda de una plenitud que no se encierre en una ortodoxia religiosa y, por otro lado, la enervante vivencia de la escisión íntima. À rebours, de Joris-Karl Huysmans, que fue libro de cabecera para quienes se adhirieron al dandismo y a la sensibilidad finisecular, ofrece en su protagonista un arquetipo del hombre decadente: exquisito y misántropo, Jean de Floressas des Esseintes padece un hastío crónico, una morosidad espiritual que lo aparta de las muchedumbres y los ritmos apremiantes de la vida parisina. El tedio se convierte en un símbolo de distinción, en uno de los rasgos decisivos de ese aristocratismo antiburgués y bohemio que definió a lo más importante del arte moderno en la segunda mitad del siglo XIX. Los rastros de esa actitud se encuentran, en América Latina, en novelas como De sobremesa (1896), del colombiano José Asunción Silva, o La ciudad de los tísicos (1911), de Abraham Valdelomar.

Así, las protestas de languidez y tedio que se reiteran en la prosa de ficción o en las crónicas periodísticas de los modernistas peruanos confirman, paradójicamente, que la sociedad urbana tradicional estaba en trance de cambiar. Es cierto que la atracción del dandismo se limitó, en ciertos casos, a la letra impresa: por ejemplo, Clemente Palma publicó sus Cuentos malévolos en 1904, acatando sin murmuraciones la influencia de Edgar Allan Poe y Auguste Villiers de l’Isle-Adam, pero el tono cínico y mundano que afecta el narrador de esos relatos no se traslada a la persona pública de Palma. Sin embargo, otros artistas proclamaban su cosmopolitismo no solo en sus textos, sino en su propia imagen. Cultivar una pose bohemia significaba agregar al paisaje urbano una nota de discordia, de novedad. Lucirse en el Palais Concert era, sin duda, la forma más inocua de exhibir la disidencia con un orden aún fuertemente marcado por la moral católica y la minuciosa conciencia de las jerarquías. Los fumaderos de opio en el Barrio Chino fueron otro escenario de la disconformidad y las visitas noctámbulas a esos antros secretos no dejaron de trascender, tanto en la charla de café como en la literatura y la música popular. «Cera», uno de los primeros

relatos de César Vallejo, atestigua en un estilo de recargado esteticismo la frecuentación bohemia de esos ambientes marginales y promiscuos en los que la prostitución, los garitos de juego y la droga a la que Thomas de Quincey fue adicto permitían vivir la ilusión de la decadencia. Ya en la década de 1920, Felipe Pinglo compuso un vals, «Sueños de opio», que apela a una ampulosa imaginería exótica para describir las sensuales alucinaciones de un opiómano: «En soberbios almohadones recostada / me sonríe incitante bella hurí», explica con refinamiento ostentoso la voz poética, delatando lecturas no muy digeridas de epígonos rubendarianos. Por último, en un episodio de Duque, Teddy Crownchield incursiona en un fumadero cuyos habitués son, previsiblemente, poetas y bohemios afrancesados.

Hasta el escándalo debía, sin embargo, respetar límites. Un sonado incidente policial ocurrido en 1917 así lo demuestra. José Carlos Mariátegui —que por entonces utilizaba aún el seudónimo Juan Croniqueur— y otros jóvenes estetas persuadieron a la bailarina Norka Rouskaya para que danzara, a la luz de la luna y cubierta por un velo, la Marcha fúnebre en el cementerio del Presbítero Maestro. Se trataba de una suerte de happening romántico, con música de Chopin incluida. Aunque los organizadores contaban con la autorización verbal del subsecretario de la Beneficencia limeña, la ceremonia acabó calamitosamente con la llegada de la gendarmería y el prefecto de la ciudad. Los concurrentes fueron detenidos y se les entabló juicio, pero la sanción más rotunda fue la de una opinión pública que no admitía extravagancias con sabor a sacrilegio (Flores Galindo, 1982, p. 136).

La fisonomía y el paisaje humano de Lima se transformaron en las primeras décadas del siglo XX, aunque el contenido de lo nuevo difiriera según la ubicación social de los ciudadanos. Algunos de los cambios en la vida cotidiana estuvieron indisolublemente ligados a la introducción de innovaciones técnicas. En 1902, casi coincidiendo con el siglo que se estrenaba, el viejo alumbrado público a gas fue reemplazado por la energía eléctrica; esto, obviamente, no determinó una súbita revolución en los hábitos nocturnos de los limeños, pero tampoco conviene subestimar su efecto: la superficie de las calles y las fachadas conocidas adquirió un aspecto hasta entonces inédito. Literalmente, se ofrecía a los transeúntes una nueva manera de mirar su entorno. Apenas cuatro años más tarde, en mayo de 1906, se inauguró el tranvía eléctrico urbano, y a principios de 1904 había entrado en funcionamiento el ferrocarril que conectaba a Lima con el balneario de Chorrillos. Por último, el 6 de mayo de 1907 los limeños asistieron a un espectáculo impensable al iniciarse el siglo: 25 automóviles y una

motocicleta compitieron en una carrera al balneario de La Punta (Basadre, 1970, XII, pp. 244-248). Sería excesivo afirmar que, bruscamente, el ritmo de la vida se hizo vertiginoso, pero vale la pena notar que se abrió a los ciudadanos la posibilidad de experimentar físicamente velocidades hasta entonces insospechadas. La apología del automóvil como máquina moderna y símbolo de una nueva estética alcanza su clímax, probablemente, en el Manifiesto Futurista que Filippo Marinetti publicó en Le Fígaro el 20 de febrero de 1909[8]. Ahí, Marinetti declaraba la superioridad de un coche de carrera sobre la Victoria de Samotracia. En una paráfrasis poco imaginativa de esa proclama los ultraístas argentinos afirmaron en 1924, en su «Manifiesto de Martín Fierro»:

Martín Fierro se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV (Osorio, 1988, p. 134)[9].

Un Hispano-Suiza era un automóvil de lujo y, obviamente, los viajes en transatlántico le estaban negados al común de los mortales. Así, tal vez sin advertirlo, los vanguardistas argentinos no solo oponían objetos estáticos a productos dinámicos, sino que al mismo tiempo delataban un prurito elitista, de clase. En algunos casos, el culto a la máquina derivó en una modernolatría que impidió capturar la esencia contradictoria y convulsa de la modernidad capitalista: hacia 1924 la Primera Guerra Mundial, en la que sucumbió definitivamente el espíritu optimista y frívolo de la belle époque, servía como ejemplo inapelable de los usos letales que la nueva tecnología podía tener. Después de todo, la carnicería de Verdún hubiera sido imposible con las armas del siglo XIX. Lejos del conflicto europeo, los vanguardistas latinoamericanos no solieron percibir ese trasfondo amenazante y destructivo; ciertamente, no lo advirtieron los jóvenes que entre 1926 y 1927 publicaron en Lima Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel, una revista más pródiga en nombres que en duración[10].

Si la aceleración de la vida cotidiana fue uno de los síntomas de los cambios culturales que se operaban a escala internacional, también Lima tuvo su cuota de ella. Es indudable que Buenos Aires y Río de Janeiro vivieron ese impulso con

mayor intensidad, en gran medida porque estaban más y mejor conectadas a los grandes centros de poder; y, sin embargo, no hay que perder de vista que el fenómeno limeño fue análogo al de esas capitales del Atlántico. En la colección Una Lima que se va, de 1921, Gálvez incluyó un artículo titulado «1895»: fue ese el año en que las montoneras de Nicolás de Piérola derrotaron en Lima a las tropas de Andrés Avelino Cáceres, cancelando un ciclo militarista en la vida política peruana e inaugurando la República Aristocrática. Gálvez no aspiraba a fungir de historiador imparcial y, de hecho, no se preocupó en ocultar sus simpatías por Piérola. Hay que leer en su prosa lo que en rigor ofrece: el subjetivo testimonio del cronista, atento a la textura misma de la experiencia cotidiana y empeñado en construir un discurso que tiene por objeto la idiosincrasia limeña. Así, señala:

Piérola, figura desmesurada en nuestro medio, tuvo la inmensa fortuna de saber encausar genialmente el desarrollo del país. El sortilegio aldeano de Lima desapareció, es verdad; muchos espíritus exageradamente modernistas contribuyeron y siguen contribuyendo implacablemente para hacer de Lima una ciudad sin carácter, y mucho de la vieja y dulce personalidad limeña se ha ido tras el penacho arrebatador del progreso (1965, p. 164).

En otro pasaje de Una Lima que se va, declara Gálvez sentir que ha nacido «en una época de transición dolorosa, pero interesante por lo renovadora, por lo creatriz y (en la que) vivimos viendo asombrados el desmoronamiento de tanto y tanto» (p. 164). Por cierto, el escritor había nacido en 1885, una década antes de ese acontecimiento que detecta como la crucial inflexión de la historia peruana. Para él, la historia no se aloja en un tiempo remoto, accesible apenas a través del estudio cuidadoso de los documentos; en buena cuenta, el pasado que le importa está aún próximo a la experiencia personal y lo que él pretende es dilucidar su ambiguo modo de persistir en las circunstancias mismas de su desaparición.
La crónica se propone, entonces, como el testimonio de un mundo en trance de volverse espectral, de perder toda presencia. Lo que Gálvez idealiza, en definitiva, es ese proceso por el cual la tradición se diluye en la Arcadia de la memoria: su tradicionalismo no es reaccionario, en el sentido literal del término, pues el cronista no niega la necesidad de las transformaciones ni aspira a un retorno al statu quo anterior. Solo le irrita (o, mejor dicho, le apena) la prosaica

brusquedad de la modernización y preferiría que la metamorfosis de la ciudad fuese más gentil. Es la suya una demanda lírica, consciente de la imposibilidad de traducirse en una propuesta práctica, sobre todo porque esa pátina suave y cordial que atribuye a la «personalidad limeña» resulta del todo inasible.
La oposición que Gálvez postula entre una Lima premoderna y la urbe incipiente desde la que escribe se define en términos de quietud y dinamismo: el «sortilegio aldeano» evoca un espacio idílico, inmutable, mientras que lo nuevo se encarna en el «penacho arrebatador del progreso», metáfora que atrae la imagen de las chimeneas de los ferrocarriles o las fábricas. Además, no puede sino notarse que, en la escritura de Gálvez, la Lima antigua no es propiamente un ámbito urbano, sino que está teñida de rasgos rurales. Paradoja de la nostalgia: la ciudad imaginaria del cronista no es, en sentido estricto, una ciudad.

El auge urbanizador que transformó a Lima entre 1919 y 1930 tiene, entonces, antecedentes en las dos primeras décadas del siglo. Podría decirse que Leguía no fue un desprendimiento anómalo del civilismo aristocrático sino que, con un ímpetu más depuradamente burgués, prosiguió lo que esa casta había ya emprendido.

Es fácil ceder a la tentación de reducir los cambios a las novedades más visibles que se introdujeron en el paisaje urbano. Las mutaciones en la trama misma de la vida diaria, en las costumbres y las expectativas de la población urbana fueron más sutiles, más difíciles de apreciar a simple vista. En esa esfera, por otro lado, el panorama gana en complejidad: un nuevo modo de vivir y valorar las relaciones sociales no surge de la noche a la mañana. En los años de la República Aristocrática, el paternalismo y el autoritarismo marcaron los vínculos entre la clase de los propietarios y las clases subalternas. La movilidad social distaba de ser fluida, lógico efecto del carácter cerrado de la capa dominante. Por añadidura, a las diferencias de clase se añadían las étnicas, de un modo aún más nítido que en el Perú actual: no había sitio para zambos o cholos en los escalones más altos de la sociedad. Seguían siendo, como cuando Max Radiguet visitó Lima a mediados del siglo XIX, «gente de medio pelo» (1971, p. 68). Ni siquiera en las escasas fábricas, que en más de un sentido fueron avanzadas de la modernidad capitalista, habían desaparecido del todo los atavismos del trato señorial. La clase obrera estaba recién comenzando a crear sus tradiciones y entre buena parte de los proletarios recientes persistían antiguos hábitos. Entre el patrón y el obrero podía haber algo más que el vínculo impersonal del salario: la independencia de clase era una aspiración de los anarquistas y, solo en la fracción más militante, un logro efectivo. Comparado a las capas medias —

empleados públicos, pequeños comerciantes, profesionales liberales o médicos — y a la plebe tradicional, el proletariado estaba en desventaja numérica. Su peso específico en la sociedad, sin embargo, fue en ocasiones mayor de lo que sus contingentes sugieren. Lo prueba el ya mencionado paro del 13, 14 y 15 de enero de 1919, a raíz del cual se obtuvo la jornada de ocho horas; los huelguistas fueron más allá de una asonada espontánea y, por ello, la violencia que pusieron en práctica para presionar al gobierno de José Pardo se distingue de la de las «pobladas» del siglo anterior. El 13 de enero los trabajadores apedrearon a los pocos tranvías que pretendieron circular y un tramo de la línea férrea al Callao fue dinamitado. Paralizar el transporte público fue una decisión pragmática, no un arrebato surgido al calor del momento. Complementando a la acción directa, los líderes obreros buscaron el respaldo de los universitarios sanmarquinos, cuyo apoyo le prestó legitimidad al movimiento y permitió abrir canales prácticos de negociación con el gobierno. Es sintomático que la federación textil se fundase apenas al día siguiente del fin de la huelga; en vez de confiar en la buena fe gubernamental y retornar a sus labores, los obreros textiles prefirieron darle una forma institucional a su unidad. Tenían ejemplos locales que seguir, como el de los panaderos, pero lo que interesa es anotar su vocación de afirmar una identidad basada en los intereses comunes (Portocarrero, 1987, pp. 45-68).

Aunque la agenda de los obreros limeños no era la de los revolucionarios mexicanos de 1911 ni la de los bolcheviques rusos de 1917, esas experiencias habían dejado de algún modo su huella: los trabajadores —o, al menos, una parte de ellos— ejercían ya una solidaridad de clase que se expresaba en la voluntad de organizarse autónomamente. Si bien los remanentes de servilismo y respeto a la autoridad patriarcal no fueron erradicados, al menos era posible desafiarlos con una actitud alternativa.

En el umbral de la década de 1920, también en los medios estudiantiles se hacía sentir una inquietud disidente que ponía en cuestión los protocolos del orden establecido. La irrupción de las capas medias y de los provincianos era perceptible, al punto que en 1919 los sanmarquinos nacidos en provincias triplicaban el número de los alumnos limeños, mientras que a principios de siglo representaban solo la mitad de los matriculados. Por cierto, sería un error identificar a todos los nacidos fuera de Lima con las fuerzas renovadoras: muchos de ellos provenían de familias ricas, sólidamente tradicionalistas, y se sentían más cercanos a sus pares limeños de las clases altas que a otros provincianos de recursos magros. Al mismo tiempo, no todos los limeños

pertenecían a los círculos exclusivos y excluyentes de la República Aristocrática (Cueto, 1982, pp. 53-60).

Tampoco el tránsito de la provincia a la capital se justificaba solo por el deseo de asistir a la universidad más prestigiosa del país. El flujo masivo de la migración andina hacia Lima desde la década de 1940 ha opacado la evidencia de que la capital era ya un imán de respetable poder en las primeras décadas del siglo: en 1920, 60 073 residentes de Lima no habían nacido en ella (1982, p. 60).
La mayoría de esos provincianos venían de los departamentos costeños cercanos a Lima y de la sureña Arequipa, a su vez centro de una importante economía regional. Obviamente, su presencia no causó la alarma que el aluvión serrano produciría unas décadas después: nadie los calificó de «invasores», como se haría con los migrantes que luego fundarían sus barriadas en los cerros y terrenos baldíos que circundaban la Lima urbanizada. De todas maneras, de entre estos recién llegados a la capital surgirían voces de disenso con el orden establecido. Una de las más resonantes fue, sin duda, la de un joven trujillano que en 1917 se había mudado a Lima: Víctor Raúl Haya de la Torre, luego fundador del APRA, el grupo que al iniciarse la década de 1930 le disputaría con éxito la conducción del movimiento popular al Partido Comunista fundado por Mariátegui.

Una anécdota parece condensar gráficamente los cambios que se estaban produciendo en las opiniones políticas del estudiantado. El 24 de octubre de 1917, la mayoría de los alumnos de San Marcos eligieron «Maestro de la juventud» al rector de la Universidad, Javier Prado y Ugarteche. Prado, una de las figuras intelectuales de mayor nota en el civilismo, defendía la necesidad de mejorar la educación universitaria; sus inclinaciones reformistas, como las de Manuel Vicente Villarán, le debían bastante a un positivismo cuyo lema —«Orden y Progreso»— resumía bien el modo en que la clase dominante peruana entendía la modernización del país. La elección de Prado parece probar que el ánimo contestatario distaba de ser el hegemónico. Pero antes de llegar a esa conclusión, conviene notar que el segundo puesto en la elección lo ocupó Manuel González Prada, anarquista convicto y confeso, pensador anticlerical y enemigo intransigente del centralismo limeño. A diferencia de Prado, González Prada no tenía vínculos con el mundo académico tradicional. La simpatía que convocaba González Prada no implica que existiese una fuerte corriente anarquista en San Marcos, aunque es preciso reconocer que el énfasis antioligárquico del autor de Pájinas libres había encontrado eco entre una promoción de jóvenes cuyo origen de clase los indisponía con la casta

dominante. Por añadidura, en 1917 se celebraron por primera vez en la misma fecha «El día de la Juventud» y «El día de la Raza»: la decisión fue solamente simbólica, pero manifiesta el deseo de trascender los límites de la institución universitaria y afirmar la posibilidad de un encuentro con el resto del país (p. 98).

No solo en los campos de la organización gremial y política se hicieron evidentes los cambios en la vida urbana. Fue a principios de siglo que aparecieron los primeros deportistas de extracción popular y que empezó a difundirse en Lima la afición por el fútbol. En febrero de 1901 se formó en el barrio de La Victoria el «Club Sport Alianza» y en 1902 apareció el «Atlético Chalaco», cuyos jugadores vivían en el vecino puerto del Callao. El fútbol fue importado al Perú en la década de 1880 por marineros ingleses y los primeros clubes reclutaban deportistas entre las colonias europeas y los adolescentes de las clases como se haría con los migrantes que luego fundarían sus barriadas en altas (Deustua, Stein & Stokes, 1986). El deporte fue, inicialmente, un símbolo de estatus. Las regatas, el tiro al blanco, el ciclismo y las carreras de caballos se agregaron en las últimas décadas del siglo a espectáculos de raigambre española o criolla, como la corrida de toros o las peleas de gallos. En todas esas prácticas nuevas, la rapidez y la precisión eran las cualidades más notables. Más aún, todas se beneficiaban de un aura cosmopolita, mundana. En el caso específico del fútbol, existía una ventaja adicional bastante notoria: jugarlo no demandaba más que las ganas y el conocimiento de unas cuantas reglas básicas. Entre el trabajo y la intimidad doméstica se ensanchaba el espacio lúdico, el territorio del esparcimiento colectivo. Por último, aunque no había deportistas profesionales, la destreza de los mejores jugadores no dejaba de traer su recompensa: la imaginación popular acogió a hombres que, por su extracción de clase, no podrían haber aspirado a ser reconocidos públicamente como figuras dignas de admiración o respeto.

Pensar en la importancia del auge deportivo en las primeras décadas del siglo no es, entonces, banal. Se trata de uno más de los índices de la modernidad urbana (Basadre, 1947, pp. 253-254). No solo las clases altas aspiraban a entretenerse y su ejemplo lo siguieron rápidamente quienes tenían por función servirlas: el «Club Sport Alianza» fue fundado por los mozos de cuadra del stud «Alianza», cuyo propietario era Augusto B. Leguía, a quien la anglofilia llevó a ser uno de los pioneros de la hípica en el Perú (Deustua, Stein & Stokes, 1986, p. 135).

Los futbolistas de Alianza eran, en su mayoría, negros y mulatos. Lo negroide,

desde los tiempos coloniales, tiñó a las capas populares limeñas: la procesión del Señor de los Milagros y la marinera, para citar solo dos ejemplos, están directamente ligadas a los esclavos africanos y sus descendientes. A pesar del racismo de la clase dominante, que sancionaba sus prejuicios con la autoridad del pensamiento positivista y la supuesta evidencia científica de la superioridad de la raza blanca, la procesión del Cristo Morado en octubre se impuso oficialmente en la segunda década del siglo y ya desde antes la mezcla de los aportes negros y criollos había servido para configurar la imagen de lo popular limeño (Stokes, 1986). En ese contexto se entiende mejor el criollismo que José Diez-Canseco propuso en sus Estampas mulatas (1930), donde emergen tipos populares a la vez ingenuos e ingeniosos, sentimentales figuraciones de una idiosincrasia definida por la picardía plebeya, una sensualidad sin sentimientos de culpa, un despreocupado individualismo y un código machista de honor. Diez-Canseco no se limitó, sin embargo, a construir un sujeto popular pintoresco y amable, sino que a diferencia de los costumbristas decimonónicos añadió una nota de denuncia política, visible sobre todo en «El kilómetro 83»: en ese relato, los protagonistas padecen una arbitraria condena a trabajos forzados fuera de Lima, lo que decide su trágico final[11]. Además, este autor acoge en el discurso directo de sus personajes formas del habla coloquial y se permite, al hacerlo, introducir cierta procacidad. La transgresión de las «buenas maneras» no es radical, como lo prueba la distancia entre el registro del narrador omnisciente —a pesar de los esporádicos peruanismos con los que salpica su discurso— y el de sus personajes: al interior mismo de la narración se inscribe así una barrera cultural, una jerarquía lingüística. Por otro lado, es importante recordar que en Lima a las palabras vulgares se las llama «lisuras», admitiéndose con alguna ambivalencia que poseen gracia expresiva. Las Tradiciones en salsa verde, de Ricardo Palma, confirman esa impresión benévola, aunque es preciso anotar que no forman parte del cuerpo principal de las Tradiciones peruanas.

Las transformaciones de la ciudad acarrearon también cambios en la música popular urbana. En las dos primeras décadas del siglo, los compositores de la Guardia Vieja produjeron música para audiencias circunscritas a sus barrios, que, por lo demás, mantenían identidades separadas y llegaban incluso a cultivar una suerte de hostilidad mutua: el prestigio de esos creadores era meramente local y su anonimato se explica por la total ausencia de derechos de autor. Su ámbito se restringía a las jaranas de callejón, donde la separación entre ejecutantes y público era, por decir lo menos, borrosa. Los primeros atisbos de profesionalismo entre los músicos populares se dan recién al culminar la década de 1920, con la generación de Felipe Pinglo, Pedro Espinel y Samuel Joya, entre

otros; sin embargo, solo en 1935 la música criolla tuvo acceso a la radio, cambiando su modo de circulación luego de haber pasado ya una metamorfosis estilística. En efecto, a principios de la década de 1920 el tango, los pasodobles y el one-step ganaron el favor de los limeños y desplazaron al valse criollo, para amargura de tradicionalistas. La difusión del fonógrafo y el cine sonoro, que llegó a Lima en las postrimerías de la década, compitieron exitosamente con los músicos de la Guardia Vieja: un ejemplo más de la novedad foránea integrándose al paisaje urbano. Más aún, se asiste entonces a un tránsito —cierto que limitado— de una producción cultural folclórica a otra en la que al valor de uso de la música se agrega un valor de cambio. Los nuevos compositores incorporaron algunos elementos de los ritmos extranjeros de moda y, así, lograron salvar el impase en que se encontraba la música limeña (Llorens, 1983). Quienes quisieron apegarse a una pureza folclórica se condenaron al silencio. No deja de ser irónico que los jóvenes músicos que los sucedieron, más pragmáticos y a tono con los gustos del público, hayan terminado por ocupar el panteón de lo que se suele llamar el criollismo auténtico. Y más irónica aún, tal vez, resulta la posterior vindicación de los valses de los decenios de 1920 y 1930 contra la amenaza de las modas de turno, como si aquellos fuesen la cifra de una creación autóctona, resistente a toda contaminación externa. La fabricación ideológica de lo popular, en su versión chauvinista y autoritaria, se sostiene sobre una rígida dicotomía que opone «lo nuestro» a «lo extranjero»: la falsa conciencia expresa, de ese modo, una situación objetiva en la que las sociedades tradicionales han cedido su lugar a sociedades económica y culturalmente cada vez más articuladas a un mercado mundial. En el dominio de lo imaginario, las mutaciones traídas por la modernidad capitalista y el flujo de la información se plasman espacialmente mediante la oposición entre lo interno —valorado como auténtico y atemporal— y lo externo —que amenaza y degrada a la «tradición» nacional, purgada de toda posibilidad contestataria—. La trampa que esa lógica encierra se revela no solo en que no enfrenta a la exportación de capitales y a los términos de intercambio entre el centro y la periferia, si no que los respalda y se acomoda a ellos: finalmente, son las influencias radicales y subversivas las que merecen su condena. El énfasis nacionalista, en su clave conservadora, busca además disfrazar las tensiones étnicas y de clase, convocando a una alianza ecuménica en torno al Estado y sus representantes. La concreción política de esa postura se percibe en la Constitución de 1933, testamento del fascismo criollo de Luis M. Sánchez Cerro, que declaraba la ilegalidad de los partidos políticos que tuviesen organización internacional: los afectados eran el APRA y el Partido Comunista, fuerzas populares que, desde proyectos distintos, atentaban contra el bloque oligárquico y reaccionaban contra la subordinación del país al capital

extranjero. Así, los reflejos afectivos de aquellos grupos populares amenazados por los cambios fueron incorporados en parte a la ideología dominante.

Cuando José de la Riva-Agüero pronunció «El discurso de La Recoleta», el 24 de setiembre de 1932, era ya un extremista dentro de su propia clase, bastante a la derecha de lo que él mismo había sostenido dieciséis años antes en su «Elogio del Inca Garcilaso»; sin embargo, es indudable que tanto la oligarquía como la casta militar descartaron del ámbito de lo nacional y lo tradicional al universo popular andino. En la mistificación de una peruanidad resumida en el idílico encuentro de lo español y lo incaico, en la exaltación de los próceres criollos como fundadores del país y en el pasadismo hispanista se reconoce, pese a los matices que diferencian a estas posiciones, el mismo desdén por la mayoría indígena y campesina del Perú. El manto de la tradición no cubriría solo a quienes defendían el orden establecido sino también a quienes se propusieron subvertirlo. El ejemplo más notable de esta disputa simbólica se encuentra en la reivindicación de la comunidad indígena, tarea en la cual coinciden José Carlos Mariátegui en los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana y Víctor Raúl Haya de la Torre en Por la emancipación de América Latina. La clave de ese litigio político y cultural por el control del campo de la tradición se encierra, entonces, en el contenido de este: la piedra de toque fue el peso del mundo popular andino en los retratos de la historia y la identidad peruanas. Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno se inscriben, desde la ficción indigenista, en ese proyecto de diseñar y figurar una tradición alternativa a la dominante.

Parte de la intelectualidad mesocrática y provinciana propuso una lectura del mundo y el pasado andinos contraria a la oficial. Tempestad en los Andes (1927) de Luis E. Valcárcel ha persistido como el ejemplo más rotundo de un indigenismo militante, pero está lejos de ser un producto aislado, como lo prueban la existencia del grupo Resurgimiento, en el Cusco, de la revista La Sierra y de poetas que, como Alejandro Peralta o Gamaniel Churata, aspiraban a una síntesis entre el lenguaje vanguardista y la visión mítica andina. El texto de Valcárcel —híbrido de ensayo y panfleto— expresa un entusiasmo mesiánico, virulento, que en cierto modo empalma con una línea abierta por Manuel González Prada en el «Discurso del Politeama», de 1888. Representativo de una actitud contestataria, Tempestad en los Andes no contiene ni expresa a la totalidad de la corriente indigenista, lo cual no supone en absoluto un reproche a su autor. Si algo queda en claro de los artículos que en 1927 se cruzaron José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez es que, a la larga, el indigenismo era menos que un movimiento, pero al mismo tiempo excedía los marcos de una

mera temática compartida por un grupo de intelectuales (Aquézolo, 1976).
La heterogeneidad del fenómeno impide deslindar un hipotético programa de consenso, la potencial plataforma de un «partido indigenista»; esa ausencia define los límites de la corriente —aunque no tiene por qué descalificarla ni reducirla a un simple espejismo ideológico, como opinaba Sánchez—. Sin duda, es difícil evaluar si el indigenismo de la década de 1920 respondió a la práctica real y a la experiencia de las muchedumbres campesinas o si, por el contrario, se limitó a idealizarlas desde un anticapitalismo romántico. Lo que sí resulta indiscutible es que la actitud indigenista sufrió un viraje luego del ciclo de rebeliones que remeció la sierra sur del Perú entre 1919 y 1923: la realidad misma desmentía el prejuicio complaciente que le atribuía al indio una condición pasiva y taciturna (Rénique, 1987).

En las dos primeras décadas del siglo el interés por la cuestión indígena parecía haber declinado, al menos en el circuito capitalino y en lo que a la literatura atañe. En la poesía de José Santos Chocano, por ejemplo, el indio contemporáneo es un ser melancólico e impenetrable, a quien no se puede concebir como descendiente legítimo del incario. Ese linaje le corresponde, más bien, al yo poético de «Blasón», satisfecho híbrido de una mitad española y una mitad inca. Enrique López Albújar, que publicó Cuentos andinos en 1920, escribía versos en vena galante en las vísperas del siglo y sus primeros intentos en prosa no se relacionan al mundo andino; Ventura García Calderón, cuyos cuentos en La venganza del cóndor, de 1924, cultivan un exotismo truculento y no pretenden incitar a la indignación ética, estaba lejos de anunciar en Dolorosa y desnuda realidad, de 1914, su posterior referente indígena.

En otros territorios el panorama no era, sin embargo, idéntico. Ya en 1918 el pintor José Sabogal había exhibido en Cusco una primera muestra indigenista. Esa renovación de motivos, frente al academicismo prevaleciente, anuncia una voluntad de otorgarle relevancia histórica a la producción artística, de forzarla a trascender un rol meramente decorativo y añadirle la capacidad de construir una imaginería nacional (Lauer, 1976). La lectura que Jorge Basadre propuso de José Sabogal en Perú: problema y posibilidad, revela que la propuesta del pintor no pasó inadvertida entre la intelectualidad emergente (1978, pp. 230-236).
De todas maneras, la repercusión inmediata de la obra de Sabogal no fue espectacular, en gran medida porque en el Perú la formación de un mercado artístico era aún una tarea por hacerse.

El éxito de público lo había tenido El cóndor pasa, un melodrama de Julio

Baudouin con música de Daniel Alomías Robles. Estrenada en 1913, la obra alcanzó las tres mil funciones en cinco años (Pinilla, 1980, p. 516). A diferencia de las «óperas incaicas» como el Atahualpa (1906), de José María Valle Riestra, El cóndor pasa tenía que ver con la devastación ecológica y social creada por los capitales norteamericanos de la Cerro de Pasco en la sierra central.
El protagonista de la pieza es un joven indio que, en salvaguarda de su honor, se ve forzado a matar a un extranjero: la alegoría del capital imperialista en trazas de violador y de la patria encarnada en una desvalida doncella perduró en la oratoria de los sectores radicales. Traducir los conflictos nacionales en términos eróticos permitía apelar a la hombría, a los fuertes rastros que los tópicos hispanos de la honra y la hidalguía habían dejado en los sectores medios y populares. Así, ciertos elementos residuales en las subculturas de las clases subalternas cumplieron, al menos en potencia, una función contestataria.

Tanto Abraham Valdelomar como Manuel Aguirre Morales intentaron una vía rápidamente clausurada en lo que al tratamiento artístico del mundo andino se refiere. En algún sentido, su tentativa resultó afín a la que animaba a las «óperas incaicas»: asumir el pasado anterior a la Colonia como la prehistoria entre exótica y legendaria del país. Los relatos de Los hijos del sol (1921), de Valdelomar, se publicaron póstumamente y seis años más tarde apareció Pueblo del sol, la novela que Aguirre Morales había escrito laboriosamente bajo el modelo de Salambó, de Gustave Flaubert. Aunque aparecieron en la década de 1920, estos textos se venían madurando o estaban ya redactados en la segunda mitad de la década de 1910: su génesis se puede remontar al hito de 1918, que según Luis Alberto Sánchez marca el viraje hacia la izquierda —o, más propiamente, hacia una temática nacional— de la promoción identificada con Colónida (Sánchez, 1973, p. 1255).

De otro lado, la versión de Lima que las Tradiciones peruanas promovían asentó un mito ciudadano que incluía a la plebe urbana, pero ignoraba al sector indígena. Sin embargo, desde los tiempos de la Colonia, el Barrio de Santiago o El Cercado había albergado a la población india de la Ciudad de los Reyes. Los muros que lo flanqueaban sintetizan el aislamiento de ese grupo; su diferencia se cifraba también en la asimetría de las calles del barrio, que contrastaban con el geométrico rigor del resto de la ciudad (Flores Galindo, 1984, p. 191). Parte excluida de la totalidad, El Cercado resume bien el estatus de los indios costeños en la Lima colonial: forasteros crónicos, se les convirtió en pobladores sin voz ni presencia reconocidas. La Lima republicana, lejos de integrarlos en su imagen colectiva, perpetuó esa marginación.

Como ya se ha señalado en otro pasaje, el Perú de las primeras décadas del siglo XX era un país en el que la población indígena y rural representaba la vasta mayoría. En ese sentido, la capital era atípica: el anticentralismo y las invectivas contra Lima que serán frecuentes entre los intelectuales progresistas de la década de 1920 se nutrían de un dato indiscutible. La modernización de Lima se sostuvo considerablemente en las inyecciones de capital extranjero y en el excedente de las exportaciones mineras y agrícolas, lo que reforzó la noción de que la ciudad no solo vivía de espaldas al Perú, sino a expensas de este. Esa visión merece ser matizada, pues el centralismo fomentado por la República Aristocrática confiaba —no sin contradicciones, como las que dramatiza Arguedas en Yawar Fiesta— en el control que localmente ejercían los gamonales andinos, más que en la extensión de la autoridad estatal a lo largo del territorio y en el crecimiento de un mercado interno que afirmase la unificación material, práctica, del país.
La visión del indio como cifra y culpable del atraso peruano causó que parte de la intelectualidad oligárquica coquetease con la idea de importar sangre europea para hacer que el Perú se volviese un país contemporáneo, con un agro eficiente. Los pálidos esfuerzos hechos en esa dirección, sin embargo, fracasaron malamente.

Desde su fundación misma, Lima parece constituirse al margen de la columna vertebral andina y del pasado del país: la oposición entre ella y el Cusco, el centro imperial incaico, alimenta ese gráfico argumento. En el otro centro de poder colonial español en América, la Nueva España, Hernán Cortés había decidido levantar la ciudad principal sobre las ruinas de Tenochtitlán: Francisco Pizarro no siguió su ejemplo, en gran medida por motivos que hoy llamaríamos geopolíticos. El valle del Rímac no estaba deshabitado a la llegada de los españoles, pero obviamente no era un núcleo urbano comparable al Cusco y, ni siquiera, a Quito. La proximidad del mar fue uno de los criterios para establecer la capital en Lima, aunque es preciso anotar que el puerto del Callao tenía una cierta autonomía en relación a la Ciudad de los Reyes, no por azar ubicada en un nudo que comunica fácilmente con la sierra central del país (Millones, 1978, pp. 38-39). De todas maneras, es posible sostener que el contraste entre Lima y Cusco —a veces caricaturalmente exagerado, con el propósito polémico de extremar las divergencias entre la costa y el mundo andino— nutrió ya en los propios colonos españoles del interior la impresión de una radical fractura del virreinato, de una suerte de contradictorio dualismo en el cual el polo limeño encarnaba una entidad de algún modo enemiga del resto del país. Como señala Bernard Lavallé:

Installée dans son oasis côtière, alimentée par le port du Callao jouissant de tous les monopoles, privilégiant ses liaisons avec les bases arrières de l'Empire et surtout la métropole, symbole de la présence espagnole, lieu de tous les pouvoirs qu'elle concentrait avec orgueil et dont elle tirait sa force, Lima était à bien des égards ressentie dès la fin du XVI siècle par les colons de l'intérieur comme une réalité à la fois familière, puisqu'elle était à l'image de la lointaine mère patrie, mais aussi en quelque sorte étrangère à la réalité péruvienne, tournant le dos au pays qu'elle était plus chargée de canaliser au mieux des intérêts de la métropole que d'écouter, de comprendre et de représenter (1988, p. 24).

Esa representación de Lima como espacio hostil y ajeno al «verdadero» Perú habría de acoger nuevos contenidos en la crítica radical que, después de la catástrofe de la Guerra con Chile, intuyó una reconstrucción nacional alternativa a la ofrecida por la casta dominante. La leyenda literaria que de la ciudad ofrecieron las Tradiciones peruanas consagró la imagen de una Lima «mora y andaluza», según la fórmula de Palma; el sabor exótico de la definición delata el sustrato romántico de su autor, que coexistió siempre con el sarcasmo plebeyo de su costumbrismo. Así como la poética de las Tradiciones reconcilia el afán documental con una imaginación seducida por lo pintoresco, también permite la convivencia de la idealización nostálgica con una vena humorística y secular: pragmático negociador, el tradicionista consigue que en su escritura pacten tendencias en principio contrapuestas. No sorprende, entonces, que esa ambivalencia que habita el propio centro de las Tradiciones haya suscitado tantas controversias sobre el sentido último de estas.

Sin duda, en el retrato imaginario de Lima que las Tradiciones proponen no hay lugar que aloje al mundo indígena ni un eslabón que vincule a la capital con el resto del país. A la invención de una identidad limeña no la acompaña la más compleja tarea de plasmar un discurso de la identidad peruana, pese al puñado de relatos que, como «La achirana del Inca» o «El Manchay Puytu», evocan historias precolombinas o coloniales andinas. En su requisitoria contra el pasadismo limeño, Sebastián Salazar Bondy llamó «estupefaciente literario» a las Tradiciones, precisamente a raíz de esa carencia. Su opinión negativa en Lima, la horrible (1964) es polémica, aunque no insólita: se afilia al juicio de

González Prada, cuya rivalidad con Palma forma parte de la historia cultural peruana. Más allá de las anécdotas, la mutua antipatía que opuso a los dos escritores no puede reducirse a cuestiones personales: estaban en juego visiones (y versiones) en esencia contradictorias del país y, también, del lugar simbólico de Lima en este. En el «Discurso del Politeama», de 1888, González Prada señaló, fustigando a los culpables de la derrota de la Guerra con Chile[12]:

No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i estranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera (s/f, pp. 64-65).

Es interesante notar que, pese al belicoso antichilenismo de González Prada, su discurso no pretende constituir la imagen de la nación a partir de su traumático enfrentamiento con un enemigo codicioso: una retórica puramente chauvinista concebiría al Perú como el honorable perdedor de la guerra. La pérdida de parte del territorio se compensaría, imaginariamente, con la ganancia de una identidad coherente y unificadora: el Perú sería la réplica invertida de su enemigo, el noble reverso del otro. La paradoja tácita en tal razonamiento consiste, por cierto, en que la definición propia se logra a través del recurso a una contraimagen externa: «Perdimos, luego existimos», sería el inevitable corolario de semejante prédica. El «Discurso del Politeama» procede por una vía diferente; en él, la oposición binaria que contrasta a ellos contra nosotros se desplaza hacia el interior mismo del país, termina por confrontar la extrañeza y la heterogeneidad raigales, básicas, que marcan al Perú. El lugar del análisis no es, en sentido estricto, sociológico, sino ético: la costa —y su emblema máximo, Lima— representa un espacio adulterado y superficial, mientras que el auténtico Perú se cifra en las masas andinas a las que la escena oficial niega los privilegios de la ciudadanía. Al subvertir los términos en que el poder oligárquico concebía al Perú, González Prada niega la legitimidad de ese poder: la trascendencia de su gesto estriba en que, a través de él, pudo afirmar que la clase dominante peruana no era, en rigor, una clase dirigente. La visión del autor de Pájinas libres resulta así la génesis simbólica de lo que en la década de 1920 tomó forma orgánica en el aprismo del joven Haya y el socialismo de Mariátegui.

En 1888, González Prada no militaba aún en el anarquismo. Su posición era, más bien, afín a la del Partido Radical francés, la organización política de la burguesía librepensadora. Aunque los indígenas le pareciesen la genuina reserva de la nacionalidad, su emancipación no sería obra de ellos mismos ni les correspondería, en la práctica, realizar la utopía de un Estado nacional y democrático. Víctimas del juez de paz, el gobernador y el cura —es decir, de la «trinidad embrutecedora» que garantizaba su servidumbre— los indios debían ser rescatados para la modernidad por los maestros de escuela: los funcionarios del oscurantismo serían vencidos por los representantes del progreso. A la parasitaria multitud de burócratas, rentistas, oficiales y eclesiásticos que formaba la base social del Estado criollo, González Prada opone en el «Discurso del Politeama» una alianza ideal de productores encabezada por intelectuales progresistas y empresarios patriotas. Esa propuesta no se formula como un programa, sino más bien como una intuición que subyace a la indignada requisitoria contra un presente inaceptable. En 1891, González Prada pretendió darle forma política a esa inquietud disidente en la Unión Nacional, pero la agrupación no estuvo nunca a la altura de sus esperanzas y terminó renunciando a ella en 1902. Aunque la tentativa resultó precoz y trunca, su sola existencia muestra que el proyecto de una modernidad antioligárquica era ya imaginable en las postrimerías del siglo XIX.

Desde fines del siglo pasado, los diagnósticos de las enfermedades del país han localizado estas en el atraso, en la caducidad de ciertas fuerzas y prácticas sociales. Aunque su sentido político y su orientación de clase sean antagónicos, el prejuicio antiindígena y el rechazo radical a las clases dominantes participan de un aliento común: el de la modernización. En ambas posiciones, un determinado grupo social es representado como lastre, como el peso muerto que impide realizar las potencias implícitas en la vida peruana. Aligerarse de ese fardo antihistórico permitiría avanzar hasta la experiencia contemporánea y ponerse al día con el mundo, para usar una frase hecha. El reverso de ese afán consiste en la urgencia de fundar y definir una tradición nacional, de encontrar las señas de identidad del Perú. La paradoja es solo aparente: el cosmopolitismo y el particularismo no solo coexisten en la creación intelectual peruana de este siglo, sino que se reclaman mutuamente. El motivo de esa solidaridad íntima es que las dos tendencias crecen en un mismo terreno pantanoso, un terreno ubicado en los arrabales de Occidente y en la periferia del capitalismo monopolista.

A pesar de la ambigüedad básica de la sociedad peruana, los paradigmas de lo

nuevo no han solido explicarse conscientemente. Uno de los efectos de esa actitud es que en el ensayo y el discurso político falta una visión abarcadora de lo moderno en el Perú, de los presupuestos sobre los cuales se moldean los proyectos de un futuro deseable. Las cuestiones previas, sin embargo, quedan en pie: ¿Cómo entender la específica densidad de lo moderno en un país periférico como el Perú? ¿Y de qué manera situar en ese escenario a Lima, su centro urbano por excelencia? Por último, ¿cuál es el espacio en el que la narrativa peruana alimenta y cuestiona esa problemática? Intentar poner en claro las premisas desde las cuales se erigen las diversas visiones globales de la sociedad y la cultura del país resulta, así, el punto primero de una agenda crítica.

Las fronteras y los contenidos de la modernidad, en tanto experiencia subjetiva y complejo económico-social, no pueden concebirse localmente ni al margen de la historia[13]. Sus inicios pueden remontarse al Renacimiento, ese periodo en el que las macizas certidumbres sobre las que se cimentaba la vida europea fueron puestas en zozobra, interpeladas de raíz. La más apresurada lista de los procesos que asociamos con los siglos XV y XVI europeos no podría permitirse omitir la revolución copernicana, el desarrollo de la navegación marítima, la formación del Estado absolutista, la emergencia de una nueva clase independiente de las añejas lealtades feudales o la aparición de un arte y una ciencia que privilegiaban la experiencia sobre la afirmación de los dogmas recibidos. Pero, al mismo tiempo, esa enumeración veloz no podría tampoco darse el lujo de obviar la explotación española y portuguesa de América ni el enorme tráfico de esclavos africanos: la primera gran acumulación capitalista resulta incomprensible sin ese monumental, dramático incremento de las fuerzas productivas puestas a su servicio. Así, la inserción de los dominios coloniales en el panorama de Occidente empieza cuando la civilización judeocristiana estaba al borde de una nueva era; una paradoja cuyas repercusiones todavía perduran quiso que la avanzada militar y política de la Conquista fuese, al mismo tiempo, la retaguardia económica de Europa.

Sin duda, la realidad cambió más velozmente que la capacidad de darle forma, de asirla en el lenguaje; recién al final de la fase temprana de la modernidad, antes de las revoluciones francesa y americana que trazarán un segundo hito de su trayecto, Jean-Jacques Rousseau estrenó el término moderno en su acepción actual, condensando en él la amenaza y la promesa de una vida fundada en el dinamismo temporal, en el cambio perpetuo. Octavio Paz ha observado, en Los hijos del limo, la novedad radical de esa percepción y su implícito etnocentrismo:

No es la primera vez que una civilización impone sus ideas e instituciones a los otros pueblos, pero sí es la primera vez que, en lugar de proponer un principio atemporal, se postula como ideal universal al tiempo y a sus cambios. Para el musulmán o el cristiano la inferioridad del extraño consistía en no compartir su fe; para el griego, el chino o el tolteca, en ser un bárbaro, un chichimeca; desde el siglo XVIII el africano o el asiático es inferior por no ser moderno.
Su extrañeza —su inferioridad— le viene de su «atraso». Sería inútil preguntarse: ¿atraso en relación a qué y a quién? Occidente se ha identificado con el tiempo y no hay otra modernidad que la de Occidente. Apenas si quedan bárbaros, infieles, gentiles, inmundos; mejor dicho, los nuevos paganos y perros se encuentran por millones, pero se llaman (nos llamamos) subdesarrollados (1974, p. 40).

El tiempo lineal y progresivo se formula en el discurso dominante como una categoría neutral, puramente descriptiva: historicismo que escamotea su propia historia. Paz desafía apasionadamente esa pretensión de universalidad en nombre del relativismo cultural y advierte sus aberraciones, en especial aquella según la cual existirían culturas más desarrolladas que otras. Sin embargo, la autoridad de los mitos del progreso no se ha sostenido en la arbitraria arrogancia del hombre occidental moderno, sino en el hecho inobjetable de su poder. Aunque a estas alturas diste de ser un hallazgo, es siempre útil recordar que una visión del mundo no se desmorona cuando se apuntan sus falacias, sino cuando la clase y la cultura que las imponen pierden las bases objetivas de su legitimidad.

La enorme expansión del capitalismo a lo largo del siglo XIX sentó las bases de una tercera fase de la modernidad, aquella en la cual aún vivimos. Casi no queda rincón del planeta que permanezca virgen, ajeno a una escena contemporánea levantada sobre las inestables fuerzas del mercado: se es eslabón de una cadena mundial o no se es nada. Sobre esa plataforma común, sin embargo, se representan varios dramas simultáneos. Las tragedias que las sociedades periféricas protagonizan tienen que ver con su desbalance histórico, con la maldición del anacronismo: en una convulsa sincronía, coexisten etapas que en el centro metropolitano han sido sucesivas. La línea recta y la espiral —las figuras geométricas que el relato ideal de la modernidad privilegia— se complican en la confusión del laberinto. Sin embargo, para articular su

experiencia, para crear el sentido de sus historias nacionales, los intelectuales de sociedades como la nuestra no han tenido otro paradigma que el moderno, cuyos imperativos han intentado traducir a las condiciones específicas del medio. Vale la pena recordar aquí que una traducción no es una copia, sino una relectura. No faltan ejemplos de esa operación simbólica: Francisco García Calderón, retocando el modelo de las democracias representativas europeas, abogaba por una democracia autoritaria y elitista; Víctor Raúl Haya de la Torre, razonando que en América Latina el imperialismo no era la última fase del capitalismo, sino la primera, propuso que un «Frente único de clases explotadas» llevase a su término la etapa capitalista previa al socialismo; José Carlos Mariátegui, por su parte, formuló la esperanza de un encuentro entre las tradiciones colectivistas indígenas y la utopía proletaria.

Se puede objetar que solo menciono proyectos políticos, pero es importante considerar que en el Perú la actividad de los intelectuales se imbrica íntimamente con la política. Que Luis Alberto Sánchez, Ciro Alegría y Mario Vargas Llosa, entre otros escritores peruanos, hayan incursionado en la política en distintos momentos del siglo no puede atribuirse a la mera popularidad de su obra, sino más bien a la tendencia a concentrar funciones en ciertos individuos ahí donde las redes institucionales son frágiles y es escasa la especialización del trabajo intelectual. Hablando específicamente de textos literarios, la vecindad de la literatura con la política tal vez sirva para explicar por qué la poética prevaleciente en la narrativa peruana moderna ha sido la realista. Por realismo no entiendo solo un método de representación que aspira a crear un efecto mimético; me refiero también al impulso contestatario que inscribe polémicamente a buena parte de la mejor prosa peruana en el debate sobre los problemas de la sociedad. De El mundo es ancho y ajeno a Conversación en La Catedral, de Yawar Fiesta a Un mundo para Julius, esa dimensión crítica y disidente alienta en el centro mismo de las ficciones. A pesar de las divergencias artísticas y de las distancias temporales que las separan, en todas ellas el autor implícito elabora a través de los conflictos del texto un modelo ético y conceptual de los conflictos que desgarran a la sociedad; con mayor o menor énfasis, en esas novelas se reitera una demanda al lector, la de reconocer que la autonomía de la ficción no supone su asepsia moral. Acto de voluntad, el texto literario suele proponer su lectura desde el lugar de la denuncia y el cuestionamiento. El rol crucial de la mimesis consiste en cimentar retóricamente esa impugnación, en hacerla persuasiva: al interior de la ficción, las conciencias de los personajes y del narrador ocurren en un mundo representado que reclama la contundencia de la objetividad.

Las excepciones a esta regla han sido pocas, casi excéntricas: la más notable, por supuesto, se encuentra en La casa de cartón, cuya singularidad ha hecho particularmente ardua las tentativas de clasificarla. Buena parte de la reflexión sobre esa obra ha girado en torno a si, a fin de cuentas, se trata de una novela o de un raro ejercicio poético en prosa. Puede uno desdeñar esos esfuerzos de taxonomía como estériles afanes académicos; más productivo, sin embargo, me parece advertir lo que hay de sintomático en ellos. A contrapelo de lo que habría de constituirse en la línea central de la narrativa peruana, en La casa de cartón la fragmentaria historia se convierte en el apoyo —casi en el pretexto— del relato: demiurgo lúdico, el autor coloca a la enunciación misma en el centro del texto y, de esa manera, invierte los términos de la relación en que se funda todo código realista.

De otro lado, el artista adolescente que narra La casa de cartón pone en escena no solo su imposibilidad de adherirse a una comunidad más vasta que la formada por un círculo mínimo de amigos, sino que preserva mediante la ironía su aislamiento. Tres décadas después de publicarse, La casa de cartón ganó una segunda vida a partir del interés que despertó en los narradores jóvenes del momento; aunque la admiración resultó duradera, no se ha traducido en una directa influencia sobre la sensibilidad literaria. En contraste a la actitud distanciada y hedonista del narrador de Adán, la peculiaridad de Conversación en La Catedral, Los geniecillos dominicales y Un mundo para Julius en la narrativa peruana de este siglo puede en gran medida entenderse a través de los distintos modos en que esas novelas dramatizan el colapso de los esquemas tradicionales de la filiación y el trunco tránsito hacia la afiliación, esos dos polos entre los que Edward Said formula la precaria identidad del sujeto contemporáneo (1983). Por ahora me limito, sin embargo, a dejar bosquejado el tema.

Uno de los contrastes claves que opone el mundo moderno al tradicional se sostiene en la presencia (casi podría corregirse, la omnipresencia) de la tecnología en las esferas de la producción y la vida cotidiana (Berger, 1977, pp. 70-80). Ya antes me he referido a cómo, durante las primeras décadas del siglo, nuevos servicios de alumbrado y transporte cambiaron el rostro de Lima y abrieron a sus habitantes nuevas maneras de percibirla. En la capital, más que en ninguna otra parte del país, el espacio que la gente debe confrontar se vuelve, sobre todo, un paisaje hecho por el hombre y sus productos: el sujeto urbano experimenta la naturaleza solo en tanto esta es elaborada por la cultura, transformada por la mediación de un trabajo especializado y anónimo.

El entorno de la ciudad es un entorno de objetos que son, al mismo tiempo, signos. La vivencia en el ámbito rural es otra, lo que no obliga a suscribir el mito romántico de un contacto primordial, sin obstrucciones, entre un campesino abstracto y una naturaleza en estado puro. Uno de los avatares de ese mito tuvo, sin embargo, un insospechado impacto entre los intelectuales de la llamada Generación del Centenario. Me refiero a la desalentada interpretación de Oswald Spengler en La decadencia de Occidente, que localiza en la ciudad cosmopolita la agonía de la civilización y exalta en la tradición rural su génesis, su saludable infancia. Así, la historia de la humanidad es, para el autor alemán, la historia de su creciente divorcio de la tierra. Por cierto, un primer factor ayuda a explicar el interés que esta obra produjo: ella permitía —aunque no la formulase— ratificar la esperanza de que el futuro había de crearse fuera de las metrópolis, en la desdeñada periferia.

El misticismo agrario de Spengler caló sobre todo en algunos indigenistas, aquellos a quienes solicitaba más un acercamiento intuitivo y sentimental al ámbito andino que el análisis monográfico o la descripción empírica[14]. Ese énfasis, que se alimenta también del vitalismo bergsoniano, da cuenta de la distancia que separa a El nuevo indio, de Uriel García, y Tempestad en los Andes, de Luis Valcárcel, de Nuestra comunidad indígena (1924), de Hildebrando Castro Pozo. Pero lo que principalmente me interesa apuntar es la seducción que el pathos antiurbano de La decadencia de Occidente —cuyo sentido, en el contexto europeo, fue retrógrado y autoritario— ejerció en ciertos escritores peruanos radicales o reformistas. En su particular versión, los grandes cambios que el país necesitaba no habrían de venir de Lima, sino contra ella. En el país postergado, ahí donde campeaba el precapitalismo, se escondía una fuente ilimitada de energía telúrica: premio consuelo del atraso. En el posterior examen de dos novelas tan distintas entre sí como Duque y El mundo es ancho y ajeno quiero detenerme en dos tópicos aledaños a este, en dos lugares comunes que se filtran subrepticia (y problemáticamente) en el bagaje ideológico de esos textos: el aura idílica del sujeto rural, la connotación corruptora de la experiencia urbana.

Más que en la incipiente industria, fue en la gran minería y en la agricultura de exportación en las que los efectos de la importación de tecnología y capitales permitieron aumentar la productividad. Explicar la drástica aceleración de las transformaciones urbanas en Lima a partir de la Patria Nueva como mero efecto lateral de la industrialización es, creo, excesivo y simplista: aunque la mayor parte de la industria peruana se ha concentrado durante este siglo en Lima, en

especial con la sustitución de importaciones emprendida luego de la segunda posguerra, no es ahí donde radica la esencia de la Lima contemporánea. La urbanización de la capital que Leguía animó desde 1919 se financió con empréstitos concertados en el extranjero, no con el soporte de la industria local: en 1920 los servicios de la deuda externa llegaban apenas al 2,63% del presupuesto nacional, pero a fines de la década cubrían ya el 21% de este (Quijano, 1978, p. 92). En buena medida, el Estado terminó convertido en el más activo empresario de la modernización y, por eso mismo, en garante de la dependencia. No deja de ser irónico que en la réplica nacionalista a esa situación de facto le correspondiese al Estado cumplir exactamente el rol opuesto: las utopías contestatarias ponen de cabeza al statu quo, el futuro aparece en ellas como inversión radical del presente.

El crecimiento de Lima no siguió el libreto de las grandes ciudades europeas y norteamericanas en el siglo XIX. El tinglado sobre el que se expandieron el área y la población urbanas no fue el del industrialismo, aunque este proporcionase el horizonte ideal de los cambios. Funcionarios, rentistas, especuladores de inmuebles, trabajadores de servicios y comerciantes superaron largamente a quienes laboraban en la manufactura. A partir de 1945, cuando la migración andina inunda a Lima y pone en crisis su imagen, se exhibirá en toda su desnudez el desfase entre los ritmos de la urbanización y los del desarrollo industrial. La evidencia del colapso produjo entre los intelectuales limeños dos actitudes encontradas: la nostalgia por un pasado irrecuperable o la desazón crítica. El trayecto del hombre del campo a la urbe —el viaje paradigmático de la modernidad capitalista— no terminó en la fábrica, sino en los extramuros: sin más recursos que la imaginación y la solidaridad de sus paisanos, ese proletario trunco se vio en la necesidad de inventar diariamente la supervivencia. Conseguir un espacio menos precario, afirmar su presencia y su sello en la ciudad fue una tarea de generaciones y sigue siendo una aventura de desenlace incierto. No es esa una historia singular, específicamente limeña; por el contrario, es el drama de toda modernidad periférica[15]. A fines de la década de 1980, América Latina tiene una tasa de urbanización casi idéntica a la de los países capitalistas avanzados, pero su nivel de desarrollo económico es cuatro veces inferior. En el siglo XIX europeo el desempleo entre los pobres de la ciudad era cíclico y, además, no solía exceder el 6% de la población hábil; en contraste, en las urbes latinoamericanas es crónico y, ciertamente, alcanza proporciones mucho mayores, aun cuando se disfrace de «informalidad» y subempleo (Bairoch, 1985, p. 597). Contra las ilusiones de un desarrollismo ingenuo, no llegamos tarde y por rutas distintas al mismo paradero: nuestro

trayecto es otro.

Esa situación exasperada y sublevante que las jóvenes ciencias sociales, el ensayo, la crónica periodística y la música popular elaboraron desde sus distintos modelos, afectó también a la literatura. El problema no se centra en disputar el alcance de ese impacto o en negarlo, sino en identificar su naturaleza. Las periodificaciones al uso de la narrativa peruana proponen un corte en la década de 1950: fechan en esa década el tránsito de una narrativa en la que predomina el espacio serrano a otra en la cual las historias suelen situarse en un ambiente citadino. Uno de los protagonistas de la llamada Generación del 50, Carlos Eduardo Zavaleta, ha visto como uno de los aportes principales de su promoción literaria el «cambiar el foco de la narración del campo a la ciudad, y dedicarse más bien al Perú integral, mestizo (en vez del país escindido de la escuela indigenista)» (1987, p. 17). Según Zavaleta, ese desplazamiento no se agota en la tentativa exploración de las vidas marginales por parte de escritores de clases medias, sino que se extiende a la representación literaria de la pequeña burguesía y a la indagación de la sensibilidad adolescente. Una ampliación temática, en suma, a la que acompañaría la introducción de elementos hasta entonces inéditos en la producción local: monólogo interior, quiebra de la linealidad discursiva, caducidad de la narración autorial, ensayos de oralidad y búsqueda de formas más complejas de discurso indirecto. De la exposición de Zavaleta se deduce que no se trataba solamente de aclimatar al medio peruano la parafernalia técnica de James Joyce o William Faulkner, sino de superar la presunta inocencia formal del indigenismo, de asumir el arquetipo del escritor profesional, en el sentido que esa fórmula tiene de Gustave Flaubert y Henry James en adelante.
En El grado cero de la escritura, Roland Barthes vio en el autor de Madame Bovary al primer novelista moderno: para Flaubert, el lenguaje no es el aliado natural del creador, sino la resistencia que este debe vencer. Frente a la exuberancia espontánea de Victor Hugo y Honoré de Balzac, se opone la maniática prolijidad del artesano que inscribe un «valor trabajo» en sus creaciones. Incapaz de controlar las fuerzas ciegas del mercado, el escritor se vuelca a su taller, al único espacio en el que puede imponer su orden. En la lectura que Zavaleta ofrece de su obra y la de sus coetáneos, la literatura peruana comienza en 1950 lo que la literatura europea experimentó en la segunda mitad del siglo XIX: ese desfase, sin embargo, revela más sobre los esquemas desde los que se intenta fundar el canon literario que sobre los propios textos. No son fortuitos los paralelos entre su posición y la de Carlos Fuentes en La nueva novela latinoamericana (1969) —ese oficioso programa crítico del auge editorial y creativo de la década de 1960—: en ambos casos se retrata a la tradición previa

como una rudimentaria antesala a la madurez, aunque ciertamente la posición de Fuentes no solo fue más ambiciosa y agresiva que la del peruano, sino que ha sido mucho más influyente. También en el dominio de la literatura, el pasado sería la patria de los primitivos. El vigor retórico y los límites de esa interpretación surgen del evolucionismo que la nutre, pero es necesario aclarar que el esquema de base no se convirtió en una cruda camisa de fuerza. Por cierto, ni Fuentes ni los críticos cercanos a su punto de vista (y, entre ellos, el más notable y notorio fue sin duda Emir Rodríguez Monegal) sostuvieron que todo lo escrito antes del mal llamado boom fuese desdeñable. De hecho, parte sustancial de su empresa consistió en vindicar la obra de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges o Alejo Carpentier, entre otros. A esos «fundadores» —para usar el término que emplea el propio Fuentes— se les rescató de un pasado que, a fin de cuentas, resultaba ser sinónimo de precariedad y atraso.

La tendencia «documental y naturalista» que Fuentes considera caduca tendría, sin embargo, una justificación: expresaba el desencuentro entre la herencia social de la Colonia y el orden jurídico liberal de las repúblicas latinoamericanas; además, serviría de etapa previa a la eclosión de una nueva literatura que, adánicamente, «se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico» (1969, p. 31). El pecado capital de los vapuleados regionalistas consistiría en su presunto candor ante el lenguaje, que a su vez les habría impedido asir en la escritura la ambigua complejidad de un mundo reacio ya a contenerse en la dicotomía decimonónica que enfrentaba, en la fórmula de Sarmiento, la civilización a la barbarie[16]. La civilización no era ya una esperanza, una lejana otredad, sino que había encontrado su contradictoria habitación y su nombre en la gran explosión urbana. Así, señala Fuentes:

Pero al superponerse, en los últimos cuarenta años, una fachada capitalista y urbana a la realidad de Latinoamérica, en cierto modo ese conflicto quedó resuelto: en Lima y en Santiago, en Buenos Aires y Bogotá, se estaban viviendo las formas de la vida moderna, y si en el interior de cada país pervivía el mundo sin nombre de la barbarie, en las ciudades nada una clase media, un proletariado, un cinturón infernal que se llamaría favela en Brasil, villa miseria en Argentina, población callampa en Chile, rancho en Caracas (p. 27).

Me parece imprescindible detenerse en uno de los presupuestos que le otorgan coherencia a la lectura de Fuentes. Me refiero a la ecuación que iguala a la urbe con la modernidad. Sin duda, desde el siglo XVIII la ciudad ha sido la imagen por excelencia de la vida moderna y, ciertamente, no faltan razones para ello. Es en la urbe contemporánea donde las tensiones entre la esfera pública y la privada encuentran sus formas más complejas, donde la vivencia del tiempo se radicaliza, donde las relaciones entre las clases son más volátiles y fluidas, donde la tecnología de la información y el abigarramiento cotidiano permiten experimentar lo diverso como simultáneo. Por añadidura, el hombre solitario y la masa son tipos y realidades urbanos: en buena cuenta, encarnan los dos extremos que amenazan la identidad del sujeto, su constitución misma en tanto persona. Y, pese a ello, es preciso eludir la tentación de convertir a la ciudad en fetiche de lo moderno y al campo en la inmutable sede de vínculos puramente arcaicos. Como advierte Raymond Williams, la plástica simetría que opone el campo a la ciudad sirve con frecuencia para oscurecer una intrincada relación que nace de la división y la especialización del trabajo, llevadas por el capitalismo a un nivel sin precedentes. Las separaciones entre trabajo manual e intelectual, política y vida social, administración y operación son algunas formas de esa división básica, constitutiva, que incide de maneras múltiples tanto en la escena citadina como en la rural (1973, p. 304). Intentaré mostrar en su momento que los textos de Arguedas y Alegría no solo no le dan la espalda a esa problemática, sino que en gran medida se articulan a partir de ella: de hecho, su propuesta crítica pone en cuestión la pertinencia del viejo dualismo que enfrenta a la civilización con la barbarie, al campo y la ciudad como mundos inconmensurables y en esencia antagónicos.

Es ya un lugar común afirmar que desde la década de 1960 una parte significativa de la creación literaria latinoamericana se ha insertado en un circuito internacional de difusión. A la mística del escritor profesional la complementa finalmente la posibilidad tangible de vivir a dedicación exclusiva de la literatura. Es verdad que este fenómeno tiene precedentes en el periodo modernista, pero empieza a vivirse como opción viable para un grupo más o menos numeroso de narradores a partir del decenio de 1960. Por cierto, agotar los aportes de la «nueva narrativa» en ese dato es posible solo a partir del más vulgar de los materialismos; de todas maneras, ahí se encuentra en parte el sedimento objetivo que permitirá a Fuentes apoyar la vehemente tesis de una nueva fundación de la literatura latinoamericana. Dos estereotipos emergen: el del aficionado provinciano, insular, y el del creador de rango universal. Basta recordar el intercambio de malentendidos entre Julio Cortázar y José María

Arguedas a fines de la década de 1960 para comprender la fuerza ordenadora de esos clichés. Aunque no resistan una crítica seria, expresaban (y, hasta cierto punto, expresan todavía) un sentimiento vastamente difundido, que puede parecer injusto y antihistórico, pero no es en absoluto arbitrario: se funda en aquello que Harold Rosenberg llamó «la tradición de lo nuevo» y Paz «la tradición de la ruptura»; es decir, en el dictum moderno según el cual con el pasado solo es posible el ajuste de cuentas. Así, por ejemplo, se yuxtaponen sin solución de continuidad el referente regional y la supuesta ingenuidad amateur de quienes lo encarnaron: la línea divisoria —así, la fractura— de la narrativa latinoamericana se explicaría en la superación del error epistemológico de concebir al lenguaje como espejo transparente y fiel de la realidad. El deslinde parece nítido, pero se basa en el postulado de que, en efecto, el indigenismo y el regionalismo —que, por lo demás, son nociones bastante vagas— vieron en la lengua una herramienta neutral: después de las aventuras del modernismo y la vanguardia, ese dogma resultaba insostenible. En la habitual distinción entre narrativa rural y narrativa urbana hay, entonces, más que la solidez de un dato empírico. Subyace a esa separación un paradigma que no permite dar cuenta de la rica y compleja dialéctica entre las poéticas y las zonas de representación, entre el lugar del escritor y la sociedad global, entre los textos y las tradiciones discursivas desde las que se constituyen, entre los autores implícitos y sus lectores ideales. Apoyarse sobre todo en el pasaje de un escenario rural y provinciano a un escenario citadino para explicar los cambios literarios termina conduciendo a un impase crítico que convierte al campo y a la ciudad, subrepticiamente, de categorías sociales en simples metáforas de la modernidad y el atraso.

La solución al problema, sin embargo, no se encuentra en un fácil recurso a la Historia, entendida como un supuesto árbitro de la validez (y el valor) de las ficciones. Recurrir a la «realidad» —por cierto, sin tomarse el trabajo previo de definirla— para juzgar los textos literarios solo lleva a la imposición autoritaria de una perspectiva ideológica que se atribuye a sí misma el monopolio de la verdad: negación del diálogo y la polifonía en que se origina el discurso, esa visión procede a excluir todo aquello que no se sujeta a su particular programa. Su ilusoria certidumbre se funda en la falacia de un contacto libre de mediaciones culturales con una Historia cosificada, figurada como un objeto tangible. El resultado de esa posición no es otro que el simultáneo empobrecimiento de las obras literarias y de los procesos sociales: los textos no serían sino copias (justas o tergiversadas, según el caso) de un original que se reduce a una sucesión de datos y, peor aún, a interpretaciones que se ofrecen

como si fuesen datos. El espacio de la polémica y el conflicto se angosta hasta la desaparición, la naturaleza activa de toda práctica humana resulta ignorada. Así, la reificación de la Historia que el materialismo vulgar inconscientemente patrocina niega que la realidad histórica solo accede a nosotros en forma textual, como narración (Jameson, 1981, p. 35). Esto no supone afirmar ni que el relato ficcional y el histórico son en el fondo idénticos ni, tampoco, que nada existe fuera de lo que Jurij Lotman ha llamado «sistemas modelizadores» (1977). Más modestamente, se limita a reconocer que en la conciencia de los sujetos el mundo existe solo a través de sus modelos culturales, a través de los actos simbólicos que lo informan (es decir, que le dan forma y lo comunican). Así, el discurso no es ni puede ser reflejo: es siempre reflexión.

Ni documento pasivo de un «referente» asumido sin reservas ni ejemplar de una biblioteca imaginaria, el texto literario se constituye en un diálogo doble y complejo con dos vertientes que hacia él confluyen. Para aprehender su dinamismo es preciso situarlo en la tensa convergencia de los dos contextos con los que interactúa y a partir de los cuales se erige. Como señala Tzvetan Todorov:

Il y a d'une part ce que je appellerai le contexte idéologique, qui est fait des autres discours tenus à la même époque philosophique, politique, scientifique, religieux, esthétique, ou des représentations des réalités socio-économiques; c'est donc un contexte à la fois synchronique et hétérogène, contemporain et non littéraire. On l'appelle parfois le contexte «historique», mais c'est là un usage paradoxal du mot, puisque se trouve justement éliminée toute dimension temporelle; l'appellation conviendrait en fait mieux à un autre grand contexte que, pour ne pas embrouiller les choses, j'appellerai simplement le contexte littéraire. Il s'agit de la tradition littéraire, de la mémoire des écrivains et de ses lecteurs, qui se cristallise dans des conventions génériques, stéréotypes narratifs et stylistiques, images plus ou moins immuables; c'est donc un contexte à la fois diachronique et homogène (1984, pp. 126-127).

Los contextos ideológico y literario no son dos sinónimos remozados del fondo y la forma de la vieja preceptiva, como sugeriría una lectura trivial. Por el contrario, ambas coordenadas permiten mostrar de qué manera la obra misma

encarna e inscribe en su estructura misma a los discursos literarios y extraliterarios con los que tácita o explícitamente dialoga: en sentido estricto, los contextos no rodean al texto, sino que lo alimentan y lo habitan. Son, en suma, su condición necesaria. Corolario de lo anterior es que la obra literaria trabaja sobre y desde una materia prima que ya está elaborada de antemano.

Pero el trabajo del texto no consiste en repetir los modelos, las tradiciones y las ideas que forman su repertorio, para emplear el término que Wolfgang Iser favorece. Si así fuera, las obras de ficción se limitarían en el mejor de los casos a servir de meros documentos de época, a traducir fielmente las normas sociales y estéticas vigentes. El acto simbólico va más allá: su capacidad de producir conocimiento estriba en que, por su naturaleza misma, suspende de algún modo la validez de esas normas establecidas y las vuelve problemáticas. Lo conocido y familiar aparece representado, puesto en escena; así, se vuelve extrañeza en la distancia de la ficción, que no solo recompone y reordena ese saber, sino que cambia radicalmente su marco de referencia. Es a partir de esa constatación que concluye Iser:

Herein lies the unique relationship between the literary text and «reality», in the form of thought systems or models of reality. The text does not copy these, and it does not deviate from them either —though the mirror-reflection theory would have us believe otherwise. Instead, it represents a reaction to the thought systems which it has chosen and incorporated in its own repertoire (1978, p. 72).

Los objetos y hechos de referencia que la obra literaria reelabora no son, en rigor, irreales; ocurre, más bien, que la suya es la materialidad fantasmal de la ideología, del discurso. Para hablar de los temas que articulan a este trabajo, las imágenes de la ciudad y la experiencia urbana que las ficciones peruanas de este siglo proponen han nacido, a su vez, de imágenes socialmente producidas, sea en el marco institucional de la historiografía y las ciencias sociales, en la cultura popular y de masas o en el ámbito privado de las impresiones y los afectos. Al hacer de esas representaciones extraliterarias sus materiales de base, los relatos permiten su crítica: las ponen entre paréntesis, exhiben sus dilemas y sus límites.

Ignorar esto provoca que el mero contraste entre lo que podríamos llamar la

«ciudad literaria» y la «ciudad real» termine en un callejón sin salida, desde el cual apenas puede afirmarse banalmente que las descripciones novelescas de ciertos lugares son exactas o defectuosas. La parca utilidad de ese ejercicio se disuelve cuando se lo examina de cerca. Reducir la ciudad a su aspecto espacial, físico, lleva a excluir la vivencia del tiempo y las relaciones entre sujetos y clases sociales que constituyen a la vida urbana misma; la quieta comodidad del retrato expulsa a todo dinamismo, anula toda dimensión histórica. De hecho, uno de los logros artísticos mayores del realismo decimonónico radica, precisamente, en su capacidad de ver al tiempo cristalizarse en el espacio y actuar sobre él, como ha señalado Mikhail Bakhtin (1981, p. 247). El palimpsesto o el collage son las metáforas visuales más aptas para describir esa percepción, que la literatura moderna radicaliza en sus propias convenciones. Más aún, al acercamiento estático y positivista subyace la persistente fantasía de un recuento objetivo, en el cual se asume una mecánica neutralidad entre el observador y lo observado; y, sin embargo, es preciso recordar que dentro de la obra literaria tanto el narrador como lo narrado son ambos construcciones de la ficción, entidades de un mundo verbal. En Duque y Un mundo para Julius, para citar dos obras cuyas afinidades temáticas son notorias, la consistencia de Lima no surge de las alusiones a edificios y distritos sino de una red de vínculos que se trama al interior de las ficciones: menos que la ciudad en sí, lo que en las novelas emerge es la materialización de mapas sentimentales y cognitivos, la puesta en escena de visiones y vivencias que se alimentan del marco cultural urbano (Macherey, 1978, p. 57).

Es sin duda posible leer las siete novelas que forman el corpus de este trabajo de otras maneras, pero he optado por analizarlas en relación a una sensibilidad, unos procesos sociales y un modo de experiencia que en sus distintas versiones y registros han moldeado y aún moldean la cultura y la sociedad peruanas. Cuando La casa de cartón se publicó en 1928, las premisas y los dilemas de una modernidad periférica llevaban ya varias décadas de estar planteados en el país, al menos embrionariamente; hacia 1970, el año en que Un mundo para Julius salió de las imprentas, esas cuestiones básicas se habían hecho más intrincadas, más turbias. Lo que vino después y se está viviendo aún es el ciclo abierto por el colapso del orden oligárquico y el fracaso del experimento reformista del general Juan Velasco Alvarado. El Perú de nuestros días está marcado a fuego por la explosión de la violencia armada, el surgimiento de nuevos movimientos sociales en la ciudad y el campo, el descalabro del Estado y los servicios públicos, el vertiginoso descenso de los niveles de vida y la calamitosa depresión de la economía. En medio del malestar y la convulsión, el único consenso

nacional dicta que desde la década de 1980 el país se ha hundido en la peor crisis de su historia republicana. Aunque no sea su tema explícito, es ese el contexto y la razón de ser de este libro.

Con demasiada frecuencia decimos que «el país ha retrocedido», aunque nos resulte obvio que en verdad no hemos vuelto, por error o perversidad de la Historia, a alguna estación pasada. En ese juicio irritado se descubre fácilmente que la metáfora del tiempo lineal y ascendente ha sido subvertida. Subvertida, pero no reemplazada. Lo que pasa es que, irónicamente, para entender el drama de la modernidad recurrimos sin saberlo a su visión del mundo. No creo que se trate llanamente de abolirla (dicho sea de paso: ¿para reemplazarla con qué?), sino de tomar conciencia de su historicidad y de su contradictoria riqueza, de sus posibilidades y sus riesgos. Si la ficción es la crítica del lenguaje, el teatro vivo de la ideología, resulta posible encontrar a través de ella vías que nos permitan comprender las transacciones y decisiones culturales que forman nuestra experiencia como individuos, que articulan nuestros modelos de la realidad.
De ahí su importancia, de ahí el valor del conocimiento que propone.

1 Ver Raúl Porras Barrenechea (1965). Esta segunda edición reproduce la primera, realizada en Madrid en 1935, con la adición del ensayo «El río, el puente y la alameda» (pp. 353-399), que es de 1953. De especial interés para enfocar el marco histórico de la ciudad resulta el capítulo «Perspectiva y panorama de Lima» (pp. 18-44).

2 Sobre Valdelomar, ver Sánchez (1969).

3 Ver Jorge Basadre (1970, XIII, p. 222). Ver Juan Vidal y Mario Cornejo (1977, p. 50).

4 Sobre la crisis de la República Aristocrática y el Oncenio leguiista, me he basado principalmente en Alberto Flores Galindo y Manuel Burga (1979), Jorge Basadre (1970, XI y XII) y Julio Cotler (1977).

5 Sobre el barón Haussmann y la renovación urbanística de París entre 1853 y 1870 ver Marshall Berman (1988, pp. 150-164) y David Pinkney (1972). Sobre la importancia de París como símbolo de la modernidad ver el artículo de Walter Benjamin, «París, Capital of the Nineteenth Century» (1979, pp. 146-162).

6 El proyecto se debió al ingeniero Luis Sada (Bromley & Barbagelata, 1945, pp. 88-89).

7 De Cartas de una turista afirma Julio Ortega que «es la primera novela propiamente urbana en la literatura peruana». A la novela de Carrillo le dedica un breve análisis (1986, pp. 163-167).

8 Una versión completa del primer manifiesto futurista se encuentra en Eugen Weber (1960, pp. 242-246).

9 El «Manifiesto de Martín Fierro» se publicó originalmente en Martín Fierro, I(4), el 15 de mayo de 1924.

10 Ver Hueso Húmero, 1980, 7, separata.

11 «El kilómetro 83» y «El gaviota» son las dos novelas cortas que forman y la primera edición de Estampas mulatas, volumen publicado en 1930 por la casa editora Rosay en Lima, con prólogo de Federico More. Para una cronología y descripción de las ediciones de Estampas mulatas ver el «Estudio preliminar» de Tomás G. Escajadillo (Diez-Canseco, 1930, pp. 7-53).

12 Sobre las circunstancias que rodearon la redacción del «Discurso del Politeama» ver «De Barranco al Politeama (Set. 1887-Ag. 1888)» (Sánchez, 1977, pp. 96-103).

13 Para discutir las cuestiones de la modernidad y la modernización me he basado principalmente en Marshall Berman (1988).

14 Uriel García evoca, en el prólogo a la segunda edición de El nuevo indio, el clima cultural que rodeó la redacción del libro, publicado por primera vez en 1929, pese a que García lo había escrito buen tiempo antes. Dice sobre la intelectualidad joven en la década de 1920: «Cuando en los movimientos universitarios y la vida intelectual del país predominaba aún el idealismo bergsoniano, cabeceado con Nietzsche, Spengler, Keyserling y su altavoz española de retransmisión, Ortega y Gasset, dos figuras intelectuales y políticas de primer orden ejercen un influjo directivo en la vida nacional. José Carlos Mariátegui, desde Lima, y Víctor Raúl Haya de la Torre, desde la proscripción, sin mencionar a numerosos escritores peruanos constelados estrecha e ideológicamente ya con el uno o con el otro» (1937, p. 2).

15 Ver Víctor Urquidi (1975, pp. 339-366). Para una discusión de los problemas de la modernidad cultural en otro escenario sudamericano, ver Beatriz Sarlo (1988).

16 Carlos Alonso postula que: «[…] Latin America’s preoccupation with the affirmation of its cultural specificity has constituted the essence of its experience of modernity» (1990, p. 32). En la medida en que las novelas regionalistas intentan dibujar una raigal especificidad social y cultural, se deduciría que estas forman parte de un proyecto moderno en el marco de sociedades tradicionales. Así, la tesis de Alonso constituye una tácita refutación de la propuesta de Fuentes, aunque con una línea argumental distinta de la que sigo en este trabajo.

La casa de cartón y Duque:

más allá de la aldea

En 1928 se publicó La casa de cartón, la primera novela de Martín Adán. El escritor había anticipado ya en 1926 algunas primicias de su obra a los contertulios de la revista Amauta, el foro más importante del arte de vanguardia y las ideas de izquierda en el Perú (Núñez, 1951, p. 128). Dos de los críticos más influyentes de la hora, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, flanquearon con elogiosos comentarios el breve texto de la primera edición. El inicio de la carrera novelística de Rafael de la Fuente Benavides no pudo ser más auspicioso, pero no tuvo continuación: el renombre de Adán en la literatura peruana se apoya sobre todo en su producción poética, a la que suele asimilarse La casa de cartón, en gran medida, debido a su vanguardismo y al prestigio bohemio, marginal, de su autor. Decir que Adán renegó de su novela casi en el momento en que esta salió de la imprenta es, sin duda, exagerado; sin embargo, resulta sintomático que dedicase todas las copias con una frase cuyo sabor a renuncia es inconfundible: «Este ejemplar clandestino de una edición malograda» (Lauer, 1983, p. 13). Por cierto, puede leerse entre líneas la actitud anárquica, desenfadada, del escritor vanguardista, reacio a darle excesiva importancia a su propio texto. De todas maneras, vale la pena tomar en cuenta que La casa de cartón no fue reeditada sino treinta años más tarde y, aún entonces, más por los buenos oficios del editor Juan Mejía Baca que por interés del autor. Obra insular, solitaria, La casa de cartón estuvo lejos de engendrar una corriente y su inclusión en el canon de la narrativa peruana del siglo XX ha servido, sobre todo, para confirmar que la regla realista domina largamente el panorama de la ficción en el Perú.

Más enfático en su rechazo fue José Diez-Canseco, el autor de Duque. Diez-Canseco empezó a redactar esta novela en 1928 y la concluyó un año más tarde, pero la primera edición debió esperar hasta 1934, cuando el autor se encontraba en Europa. El responsable de que la editorial Ercilla, de Chile, se interesase en publicar la novela fue Luis Alberto Sánchez, quien redactó el prólogo de la primera edición saludando en Diez-Canseco a un compañero de lucha y a uno de

los exponentes más altos de las nuevas promociones literarias peruanas. Sánchez, ya por entonces vinculado al Partido Aprista, asegura a los lectores que el novelista está en capacidad de retratar a la oligarquía limeña puesto que de ella proviene y de su tronco se ha desgajado. Tránsfuga de la clase dominante, Diez-Canseco sería no solo autor de una obra de ficción valiosa en términos artísticos, sino cronista fidedigno de una realidad que demandaba ser transformada. En 1936, tomando drásticas distancias frente a Duque, su autor escribió:

No quería yo publicar esa novela, no porque me asustase y hubiese después disentido de su intención panfletaria, no. Cada escritor tiene el derecho de escribir sobre cualquier tema. Lo lamentable de aquel libro era su ropaje literario de una miseria vergonzosa: aquello estaba deplorablemente mal escrito. Sin embargo me la publicaron cuando ya mi criterio, mi inteligencia y mi conciencia habían variado totalmente respecto a la obra literaria, que debe ser, a mi juicio, de un total agnosticismo, y ahora anda por allí la pobre, encasillándome en un territorio político al que he renunciado, como a todos los territorios políticos, y dentro de una manera literaria que, aparte modestias, es muy inferior a lo que escribo cotidianamente (1974, p. 20).

Pese a regatearle méritos artísticos a Duque y sostener que su inequívoco compromiso político con las fuerzas antioligárquicas en la política peruana le resultaba ya ajeno, Diez-Canseco accedió a una segunda edición en 1937, realizada por la misma editorial. La única diferencia significativa con respecto a la primera edición es que el prólogo de Sánchez resulta excluido de la segunda, revelando que el autor declinaba mantener el incómodo padrinazgo del crítico. El cuerpo de la novela, sin embargo, quedó intacto. Es difícil —y hasta ocioso— especular sobre los motivos que impulsaron al autor para permitir la reedición de un texto que, en su opinión, reflejaba tan pobremente su talento. Una escueta y anónima nota de la editorial se limita a señalar que «la presente novela fue escrita en 1927 y en ella traza Diez-Canseco un cuadro violento de la sociedad de Lima, o de parte de ella, con conceptos que después le han parecido excesivos a su propio autor, pero que no por eso desvirtúan la fuerza novelística y el vigor panfletario de esta obra» (1937, p. 5). En las escasas líneas de la presentación se deslizan varios errores factuales, como el de bautizar Relatos mulatos a las

Estampas mulatas o el de fechar en 1927 a una novela concluida en 1929. Más relevante, en todo caso, es la observación de que Duque debe leerse exclusivamente como obra de ficción, a diferencia de lo que sugería el descartado prólogo de Sánchez. En 1937, Diez-Canseco se encontraba en Chile y la segunda edición de Duque se efectuó con su pleno conocimiento, aunque los deslices de la presentación hacen obvio que no la supervisó directamente.
La producción posterior de Diez-Canseco retorna al criollismo de las Estampas mulatas o a una visión elegíaca y nostálgica del universo infantil: Duque fue, en el conjunto de su obra, un episodio singular, aislado. No hubo tampoco, en la década de 1930, otros escritores que se propusiesen representar en la ficción al cerrado universo de la clase dominante. Habrá que esperar varias décadas para encontrar en dos novelas tan distintas entre sí como Un mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique, y En Octubre no hay milagros (1964), de Oswaldo Reynoso, posibles compañías a la novela juvenil de José Diez-Canseco.

Así, La casa de cartón y Duque no son solo casi coetáneas, sino que puede leerse en cada una de ellas la frustrada fundación de sendas tendencias narrativas en la literatura peruana contemporánea. Una sensibilidad antiburguesa, citadina y moderna emparenta ambos textos, pese a que las poéticas que los informan son bastante disímiles. A lo largo de este capítulo intentaré ilustrar, junto a las vías diversas por las que ambas novelas discurren y los presupuestos artísticos que las cimentan, la afinidad ideológica que alienta en los proyectos de Adán y Diez-Canseco. Tanto La casa de cartón como Duque encaran un mundo urbano en expansión, un espacio que se define en la metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano. La puesta en escena de ese dominio voluble, fluido, pone en crisis al método de representación realista y anima escrituras que son, en esencia, irónicas: la transición y el cambio impiden fijar imágenes, asumir a la percepción del sujeto como ingenuamente natural y objetiva. Por ello, en grados y maneras diferentes, La casa de cartón y Duque son obras autorreflexivas, comentarios tácitos sobre la creación novelesca. Por último, los dos textos se nutren de una dialéctica compleja, sutil, entre los inestables ámbitos de lo nuevo y lo viejo: esa contienda, librada en los planos del discurso y la historia, permite afirmar la polémica modernidad de las obras de Adán y Diez-Canseco, su contestataria inserción en el horizonte político y cultural de la sociedad peruana de su tiempo.

A fines de la década de 1920, en las postrimerías del Oncenio de Leguía, la ciudad de Lima había ya emprendido a toda marcha su crecimiento hacia el sur. En el breve lapso de una década el área urbana se extendió de 881 a 2037

hectáreas (Bromley & Barbagelata, 1945, lámina 32): las tierras de cultivo se replegaron en beneficio de zonas urbanizadas, la especulación inmobiliaria alimentó grandes fortunas y un frenesí consumista se adueñó de las capas más altas de la sociedad peruana. Aunque la vieja casta civilista no tenía acceso directo al Palacio de Gobierno, buena parte de sus miembros pudieron consolarse con los rentables negocios que el ímpetu urbanizador del leguiismo desencadenó, sobre la base de un endeudamiento externo que hizo aún más aguda la dependencia económica del país. Crecer y modernizar era la voz de orden de un gobierno pródigo en obras públicas y proverbial por su no muy embozada corrupción. El tono de la década lo dieron las fastuosas celebraciones en 1921 y 1924 de los cien años de la independencia peruana y la victoria de Ayacucho, respectivamente. En 1921 se inauguró la avenida Leguía, que habría de unir al casco histórico de la ciudad con las nuevas urbanizaciones y distritos del sur. Anualmente, en febrero, las fiestas de carnaval condensaban bien ese estilo frívolo y ostentoso que el primer mandatario fomentaba. En 1928, en sus 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, afirmaba Mariátegui:

El espectáculo del desarrollo de Lima en los últimos años mueve a nuestra impresionista gente limeña a previsiones de delirante optimismo sobre el futuro cercano de la capital. Los barrios nuevos, las avenidas de asfalto, recorridas en automóvil, a sesenta u ochenta kilómetros por hora, persuaden fácilmente a un limeño —bajo su epidérmico y risueño escepticismo, el limeño es mucho menos incrédulo de lo que parece— de que Lima sigue a prisa el camino de Buenos Aires o Río de Janeiro (1972, p. 217).

La crisis mundial de 1929 se encargó de pulverizar el espejismo de prosperidad que el gobierno de Leguía fomentó con tanto empeño. La pátina mundana y cosmopolita de esos años se disipó bruscamente: la Depresión canceló a la euforia. En el curso del Oncenio, como nunca antes en la historia republicana de la ciudad, la escena oficial se había exhibido en público. Inauguraciones, festejos, efemérides patrióticas, desfiles: en todos esos eventos Lima sirvió de teatro para que Leguía representase su vistosa y espectacular visión del poder del Estado. Por otro lado, el crecimiento de la clase media y la bonanza de la alta burguesía produjo una demanda incesante, continua, de entretenimientos.
En más de un sentido, la década de 1920 fue la apoteosis de una belle époque

local que se había preparado en los primeros veinte años del siglo XX.

El ocio, paradójicamente, nutrió a la economía de la ciudad. Restaurantes, cafés de moda, teatros, cines, clubes privados y balnearios acogieron a un público que disponía de tiempo libre y dinero. No se trata, por cierto, de afirmar que la mayoría de la población disfrutaba de unas vacaciones perpetuas financiadas por un Estado excepcionalmente dispendioso. Los privilegios de la buena vida le estaban reservados a un grupo minoritario, pero ese grupo se acrecentó tanto en número —piénsese, por ejemplo, en los beneficiarios directos de la amistad de Leguía— como en poder adquisitivo. Al mismo tiempo, una fracción considerable de la clase media encontró que le era posible participar, algo vicariamente y sin demasiado lustre, del mercado del entretenimiento. Los aristócratas licenciosos de Duque no se pueden equiparar a esa mesocracia internacional y variopinta que puebla el Barranco de Martín Adán, pero es posible advertir un subrepticio nexo entre ambos sectores: su experiencia se libra sobre todo en el ámbito del consumo, no en el de la producción y la lucha por satisfacer necesidades básicas.

Es preciso aclarar que las líneas anteriores se refieren menos a una realidad incuestionable, objetiva, que a la autopercepción de la vida urbana promovida por las clases dominantes y el Estado. El ánimo festivo y optimista que tiñó su discurso y su práctica, la premisa de que el progreso se traduce en la posibilidad abierta de un consumo ininterrumpido y creciente, forman parte del contexto ideológico de ese periodo. Lo que La casa de cartón y Duque hacen —desde sus disímiles estrategias y con diferentes acentos— es poner esa visión bajo una lupa crítica, corrosiva. A la Lima y lo limeño del discurso oficial y la cotidianeidad dominante oponen sus lecturas alternativas. En La casa de cartón, la flamante modernidad de Lima es presentada como espuria y limitada; en Duque, la legitimidad y el modo de vida del sector que nutre a las «páginas sociales» de los diarios resultan puestos en cuestión, radicalmente desacreditados.

Lúdica, experimental, La casa de cartón desafía las expectativas del lector de novelas realistas: la acción está destilada hasta la evanescencia, el discurso impone su proliferación de tropos a la historia, la cronología de los acontecimientos es deliberadamente imprecisa, los protagonistas carecen de una biografía y, por último, los 37 fragmentos del texto se organizan con una lógica plural, abierta. En el vocabulario crítico de la década de 1920, La casa de cartón es una «novela poemática», como las de Benjamín Jarnés, Gilberto Owen o Ramón Gómez de la Serna[17].

«Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano» (Adán, 1974, p. 13). Son estas las primeras líneas de un relato que recusa la linealidad y narra un argumento tenue, el de los vínculos entre un narrador innominado, Ramón —su difunto amigo íntimo y álter ego—, una muchacha llamada Catita, y una miríada de bañistas e inquilinos de pensiones. Más que un comienzo, en el sentido convencional de la palabra, lo que hay en La casa de cartón es un punto de apertura: una mañana de invierno en un balneario, vista por un colegial que aborda, sin ganas, el tranvía que lo llevará a la escuela. La temporada de vacaciones ha concluido y al descanso le suceden las prosaicas obligaciones del estudio. Para el estudiante, al ciclo natural de las estaciones se superponen categorías estrictamente urbanas: esa oposición se mostrará relevante en el curso de la novela, dándole forma al complejo contrapunto entre la ciudad y el espacio rural sobre el que esta se desborda. El presente y el pasado, por otra parte, dan inicialmente la sensación de no obedecer a una secuencia definida, inapelable: el verano amenaza con usurpar, al menos parcialmente, el territorio del invierno. En el universo de La casa de cartón, sin embargo, el pasado es una ausencia permanente, irremediable, como la muerte de Ramón se encarga de recalcar. Esa evidencia no lleva a una melancólica resignación, sino a una estrategia compensatoria. Aunque las leyes de lo real no pueden ser sustituidas por otras, queda, de todas maneras, la alternativa del juego: es decir, de suspender provisional (y conscientemente) la legalidad natural y social. Así, el colegial corrige su primera percepción y combina imaginariamente los atributos del pasado y el presente para ofrecer una síntesis de su absoluta factura: «Y tú no quieres que sea verano, sino invierno de vacaciones, chiquito y débil, sin colegio y sin calor» (1974, p. 14). Ese deseado «invierno de vacaciones» es no solo un producto de la subjetividad, sino una imagen que no posee referente alguno fuera de su propia enunciación: su estatuto equivale al del «horizonte cuadrado» que ofrecía Vicente Huidobro como ejemplo por excelencia de la poética creacionista. Los tropos de la primera y la segunda citas son, entonces, de naturaleza diferente: si en el primer caso estamos ante una impresión, en el segundo asistimos a una invención. Valga decir que, en el andamiaje verbal de la novela de Adán, ambos mecanismos cumplen funciones complementarias y convergen en formular un mundo narrativo que la manipulación del narrador hace volátil, proteico.

En La casa de cartón, la conciencia lingüística del narrador desdibuja y, en buena medida, desrrealiza a los parámetros espacio-temporales. Más aún, las propias fronteras entre los individuos, los perfiles de la identidad, se tornan difusos e

inciertos. No aludo aquí al vínculo con Ramón, que en el curso del texto se torna problemático y ambivalente, sino al radical desdoblamiento que mina la unidad misma del narrador. En el primer fragmento de la novela, este se interpela a través de la segunda persona, apostrofándose como si se resultase externo a sí mismo. Aunque la narración es simultánea, la distancia entre el acto de narrar y lo narrado propicia una separación casi esquizoide: «Y ahora silbas tú en el tranvía, muchacho de ojos cerrados. Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana y habiendo malecones con mar abajo» (p. 13). Lo que el texto cuestiona desde su inicio es el mito racionalista de un ego estable y coherente, dotado de una sustancia y un centro: el yo es un otro, para evocar la definición de Rimbaud. La interacción de las personas gramaticales en el soliloquio del narrador registra, entonces, la irremediable fisura que divide al sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado. En las palabras de Terry Eagleton:

I can only designate myself in language by a convenient pronoun. The pronoun «I» stands in for the ever-elusive subject, which will always slip through the nets of any particular piece of language; and this is equivalent to saying that I cannot «mean» and «be simultaneously». To make this point, Lacan boldly rewrites Descartes's «I think, therefore I am» as: «l am not where I think, and I think where I am not» (1983, p. 170).

Los propios mecanismos textuales de La casa de cartón ponen en evidencia ese desplazamiento raigal que descentra al yo y hace imposible situarlo más allá de los límites del lenguaje. No es que el narrador se niegue, acometido por una inexplicable timidez, a decir sus señas de identidad. Ofrecerse a los lectores como un pronombre sirve, más bien, para enfatizar que su propia existencia se debe, única y exclusivamente, al discurso. La novela de Adán desafía a la convención realista según la cual el personaje ha de tener profundidad y densidad psicológicas, motivos que justifiquen sus actos, un lugar definido ante el mundo exterior; en otras palabras, La casa de cartón subvierte un modo de configurar la identidad que se sostiene en el modelo del ego. El narrador y el mundo que describe están hechos de una materia ingrávida, móvil, sujeta a una constante zozobra. Así, el universo ficcional de La casa de cartón se resiste a anclar en una tranquilizadora solidez.

La poética vanguardista de Adán se constituye a partir de lo que Gustavo Pérez Firmat denomina «el efecto neumático», aludiendo a la rama de la física que estudia las propiedades del aire y otros gases (1982, p. 42). Un vertiginoso movimiento centrífugo desvanece a todos los elementos de la ficción y les confiere un aspecto espectral, ilusorio. La muerte de Ramón, por ejemplo, no se presenta sino bajo la forma de la ausencia, como la imposibilidad de referirse al íntimo amigo del narrador en tiempo presente: el hecho físico y las circunstancias concretas de fallecimiento resultan omitidos porque, en La casa de cartón, incluso los seres vivos son casi incorpóreos. Revivir a Ramón en la memoria no implica intentar la evocación de un ser de carne y hueso, sino recrear la semblanza de un holograma: «Yo sueño con una iconografía de Ramón, que me permitiera recordarle a él, tan plástico, tan espacial, plásticamente, espacialmente» (1974, p. 79).

Por otro lado, el erotismo que circula por las páginas de la novela es un erotismo despojado de todo pathos sexual: los datos de los sentidos no remiten al cuerpo, sino a una conciencia irónica que los pone al servicio de la figuración poética. Catita, en quien los púberes de la novela celebran su rito de pasaje amoroso, es calificada de «brava catadora de mozos» (p. 71). Risueñamente cínico, el narrador la convierte en el pretexto de una cadena de metáforas en las cuales el vehículo es siempre el mar: la asociación en la poesía erótica de la mujer con el mar goza de una larga y venerable tradición, pero lo que se hace en el texto es parodiarla, darle un giro risueño y ligeramente burlón: «Catita, mar para bañarse a las doce del día con el sol tontonazo en la cabeza, mariposa disecada, seroja de ictericia o amarillo gorro de jebe. Catita, mar con olas porque no haya viejas, porque haya muchachos... Catita, mar redondo encerrado en un muelle semicircular, embanderado de ciudades... Catita, límite sutil entre la mar alta y la mar baja... Catita, mar sumiso a la luna y los bañistas... Catita, mar con luces, con caracoles, con botecitos panzudos, mar, mar, mar...» (p. 72). Vale la pena anotar que esta racha de metáforas no se funda solo en la clave humorística que la anima; ayuda a su eficacia que las imágenes se apoyen también en una ostensible metonimia, dada la relación de contigüidad entre Catita y Barranco. Líneas después, el narrador da un paso adelante y propone un anagrama previsible, casi tan manido como el tópico que explotó primero: «Catita, mar de amor, amor de mar» (p. 72). Así, a las metáforas las sucede una figura que se funda en la pura analogía de los significantes. Pero la maniobra retórica del narrador no se detiene ahí, sino que remata con lo que parece una versión liviana de un célebre soneto de Rimbaud: «Catita —todas las vocales— apareciendo ella, cabal, íntegra, en cuerpo y alma en la a y despareciendo poco a poco, rasgo

a rasgo, en las otras; en la e, tierna y boba; en la i, flaca y fea; en la o, casi ella, pero no... Catita es honesta y bonita; en la u, cretina, albina...» (p. 72). En la misma línea, unos versos de los «Poemas Underwood» que dejó Ramón proponen: «¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada. / O, tal vez, ser un hombre como los toros o como los otros» (p. 56). De nuevo, una cuestión existencial se resuelve en la fórmula lúdica del anagrama, aludiendo al carácter puramente literario del mundo novelesco. En ambas citas encontramos imágenes hiperbólicas —o, si se prefiere, reducciones al absurdo— de una poética que concibe a los personajes como efectos de la escritura. En suma, la carnalidad de Catita y el gesto introspectivo de Ramón se resuelven y anulan en la irónica manera de la novela.

Al interior de La casa de cartón, el diario de Ramón funciona como un doble del relato, un modo más de dramatizar la lógica que preside la construcción de los personajes. De hecho, puede fácilmente suscribirse la observación de Mirko Lauer según la cual el diario «es una desembozada prolongación del narrador, quien no es Ramón simplemente porque ha decidido no serlo» (1983, p. 28). Ese «cuaderno de tapas de negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler, preceptora fiscal y directora del centro escolar “República de Haití”» (Adán, 1974, p. 44), permite examinar dentro de la novela la relación esquiva entre un referente y su representación literaria. El narrador cita el siguiente fragmento del diario, en el que Ramón describe a un individuo: «En un rostro de cera, los ojos de perro, llenos de una dulzura que era toda indiferencia. Y uno de los índices —el de la mano derecha, el dedo de los ociosos, el de los canónigos, el de los muchachos— rígido, amarillo de tabaco. Y el bigote ceniciento, de guías doradas, que parecía brotar de las fosas nasales como una dura humareda de alquitrán... Y los pantalones, huecos vacíos, curvados por rodilleras tremendas...» (1974, p. 44). Es obvio que entre Ramón y el objeto de su narración no existe empatía alguna; más aún, al diseñar al personaje con los atributos de una estatua, un animal y un fantasma, su individualidad —o, mejor dicho, su humanidad— se desintegra. El narrador examina ese fragmento, pero no para proponer una exégesis, una razonable glosa del sentido de estas líneas, sino más bien con el propósito de ilustrar las premisas de la escritura. La producción verbal, no el producto, es lo que solicita su atención. Así, comienza señalando su vacilación ante la fuente real del discurso:

Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen que de aquel hombre

había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, transmutados en tontas ganas de señalar algo ¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo?
¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?
¿Nos habrá llevado el aburrimiento a hacer un hombre? ¿Tenía aquel hombre memoria, entendimiento y voluntad? (pp. 44-45).

Por supuesto, las retóricas preguntas del narrador no aspiran a ser absueltas; apuntan, sobre todo, a poner en evidencia que en la creación literaria el único criterio de conocimiento admisible emana del texto, no de la voluntad del autor o de la existencia de un contexto exterior al discurso. Más adelante, afectando ingenuidad, el narrador coteja el método de construcción del mundo ficcional al que su novela adhiere con el que es propio del realismo:

Yo siento ahora un deseo de tener delante a aquel hombre para hacerle las tremendas preguntas cuyas respuestas revelan la humanidad o la inhumanidad de un sujeto: «¿Es usted leguiista? ¿De cuál marca fuma usted? ¿Mantiene usted una querida? ¿Siente usted calor?» Si aquel hombre respondiera que él era monarquista, que él no fumaba por carecer de narguilé, que él amaba a una vieja piadosa, que él no sentía calor sino en invierno, ya podría saber yo con certeza que aquel hombre lo habíamos hecho nosotros, Ramón y yo, en una hora de ocio y crepúsculo, en tanto que el sol rodaba silenciosamente, rapidísimamente, por el cielo cóncavo, rojo y verde, como una pelota milanesa (p. 45).

Lo que en este pasaje se contrasta, sin embargo, no es si el hombre en cuestión es un ser vivo o una criatura quimérica; más bien, lo que está en juego es la oposición entre la verosimilitud absoluta que alimenta a la ficción realista y esa otra verosimilitud, estrictamente genérica, en la que se ampara la ficción vanguardista. Para crear en sus lectores una temporal ilusión de realidad, el texto realista precisa ocultar su andamiaje narrativo; la novela de vanguardia procede por la vía opuesta y trunca ese espejismo verista al exhibir en primer plano sus convenciones, al iluminar ostentosamente la fábrica misma de la invención artística. No se trata, sin embargo, de dos códigos creativos compitiendo

democráticamente en el mercado por los favores del público: hay, entre ambos, una relación jerárquica. Las novelas realistas o naturalistas no necesitan al texto vanguardista para existir; por el contrario, no habría ficción de vanguardia sin un tácito diálogo con aquellas, ya que la autoconciencia de una novela vanguardista se sustenta en corroer a través de la ironía crítica los presupuestos que cimentan a la ficción mimética.

En un párrafo anterior he señalado que Ramón es el ausente álter ego del narrador, pero, a la luz de lo dicho sobre el carácter del personaje en La casa de cartón, esa afirmación demanda un escrutinio más detenido. Descentrado y escindido por el mismo discurso que lo vierte y engendra, el sujeto ve puesta en cuestión su unidad: los linderos que separan al yo del otro, lejos de ser evidentes, resultan borrosos. Se trata de la lógica consecuencia de una manera de figurar a los personajes, en la que estos no son la síntesis de sus determinaciones y sus rasgos idiosincráticos, sino un lugar abierto y fluido en el discurso. El narrador, por ejemplo, elude ofrecer el más sumario retrato de sí mismo; de otro lado, la apariencia física de Ramón es del todo ambigua: «Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas» (p. 18). Más aún que su parquedad, es la soterrada ambivalencia de la descripción lo que impide retener una imagen del personaje: la palabra zambo alude tanto a la cojera —acepción inusual en el dialecto limeño, pero explícitamente acogida en el texto— como al individuo de ancestro negro y mestizo. Y, por supuesto, no hay manera racional de explicarse cómo el acto de ponerse los anteojos puede subrayar la fisonomía de Ramón. En la misma vena, la edad del personaje es tan imprecisa que en el lapso de una página se ofrecen versiones contradictorias de esta: se dice que la señorita Muler se enamoró de Ramón cuando él tenía dieciocho años, pero en el fragmento siguiente se sugiere que el amigo del narrador tenía veinte. Menos que un distraído desliz del narrador, hay en esta inexactitud un indicio de lo que en diversos planos ocurre en La casa de cartón: el espacio de la ficción es evanescente, precario. De Catita se dice en un pasaje que «cogerla era tan imposible como comprimir con la yema del índice el chorro de agua en la boca de un caño grande» (p. 73) y, básicamente, lo mismo puede sostenerse de la totalidad del texto. Para que el lector construya mentalmente el espacio imaginario de la ficción es preciso que las frases del relato sean referenciales; es decir, es indispensable que designen a un contexto determinado. Así, en el trabajo de la lectura uno tiene que esclarecer en qué orden ocurrieron los acontecimientos narrados, cuál es la relación del narrador con los sucesos de la historia, qué punto de vista organiza la información. A la obra de Adán se le aplica, sin embargo, lo que Tzvetan Todorov entiende como la decisiva

peculiaridad de la novela moderna:

Le roman moderne, à son tour, nous oblige à une lecture différente: le texte est bien référentiel, mais la construction ne se fait pas, car elle est, en quelque sorte, indécidable (1978, p. 97).

Tras la prosa caleidoscópica y versátil de la novela de Adán no se esconde, entonces, la referencia a un mundo cohesivo y macizo, en el que los perfiles y las identidades de los sujetos y las cosas pueden discernirse sin equívocos. Bajo la superficie proliferante de La casa de cartón no hay una novela decimonónica esperando, pacientemente, que un crítico sensato la descubra. Cualquier tentativa de llenar las fisuras de la trama o las contradicciones que recorren al texto y lo constituyen equivale, en la práctica, a pretender la reescritura de la novela en los términos de la tradición realista que ella, explícitamente, recusa. Si la novela es fragmentaria, si en ella la representación misma entra en crisis, eso no se debe a que el autor no consigue el efecto de totalidad objetiva que cimenta a la ficción realista: imponer a través de la interpretación ese efecto supone prescindir de los códigos que informan a La casa de cartón, ignorar al proyecto crítico desde el cual se funda. En la tentación de imponerle una lógica lineal a la ficción de vanguardia debe verse, sin duda, algo más que la mala fe o la inercia de un lector convencional; quizás sea preferible percibir aquí un mecanismo de defensa, una resistencia cultural ante la amenaza de textos cuyo modelo del mundo contradice y subvierte al racionalismo. Como afirma Gabriel Josipovici:

The fragmented or spiralling work denies us the comfort of finding a centre, a single meaning, a speakable truth, either in works of art or in the world. In its stead it gives us back a sense of the potential of each moment, each word, each gesture and each event, and acknowledges the centrality of the processes of creation and expression in all our lives (1987, p. 138).

Menos que un caos caprichoso, lo que encontramos en La casa de cartón es la propuesta de un orden aleatorio, alternativo, que proviene del flujo del discurso y

no de la tiranía del argumento. En la linealidad, que aspira a controlar los significados, encuentra el autor más bien una manera de empobrecerlos, de reprimir la irrupción de conexiones inusitadas, irracionales. Así, el desplazamiento de una carreta permite confrontar esos dos modos de organización textual: «Y por nada del mundo enmienda ella el rumbo —el rumbo recto hasta traspasar las paredes en las calles sin salida, recto hasta la imbecilidad—. Carretita, ven por este césped, que el agua de la fuente mantiene suave para ti. Hay entre las cosas ligas de socorro mutuo que el hombre impide» (1974, pp. 15-16). Ciertamente, conviene advertir que, tras la metáfora espacial de la linealidad, no hay una descripción neutra y desinteresada de una determinada poética. Por eso, conviene ahora detenerse un instante en las implicaciones y la forma de esa imagen crítica. La línea recta, según el nada polémico saber de los diccionarios, es el camino más corto entre dos puntos. Traducido esto al lenguaje de la economía, puede sin mayores riesgos afirmarse que el trayecto de la recta resulta ser el más eficiente: el producto —la unión de dos puntos en el espacio— se obtiene con la menor inversión posible. Figura que niega y rechaza el derroche de un movimiento excesivo, superfluo, la línea recta reúne las condiciones para trascender el ámbito de la geometría plana y representar un papel nada desdeñable en el dominio de la ideología. A la ventaja de ser una entidad a la vez plástica y abstracta, la línea recta añade la virtud de su absoluta sencillez: en ella, la ética de la productividad parece encontrar su emblema. El sentido común burgués se adueña de lo que en principio era una definición meramente descriptiva y la carga de connotaciones, la compromete con sus juicios de valor. De manera casi imperceptible, la línea recta deviene no solo la ruta más breve entre dos puntos, sino la mejor. Pero, ¿en qué radica su presunta superioridad? La respuesta parece obvia: en que es la más práctica, la menos costosa. Una visión del mundo utilitaria e idealista —en el sentido de prescindir de todo condicionamiento material e histórico— encuentra así su símbolo más apto en la pseudonoción de linealidad. El modelo de lo real que alimenta a esa visión privilegia las relaciones causales y, simultáneamente, despoja al tiempo de su naturaleza variable para concebirlo como un continuum susceptible de ser medido (Lukács, 1971a, p. 90). Contra la camisa de fuerza de la razón burguesa, la escritura vanguardista vindica los fueros de la analogía y el azar, el libre dispendio de la energía textual: «Hay entre las cosas ligas de socorro mutuo que el hombre impide». A la previsible rutina de un camino «recto hasta la imbecilidad» la novela opone una salida puramente placentera, que se cifra en esta sugerencia cariñosa, pueril: «Carretita, ven por este césped, que el agua de la fuente mantiene fresca para ti». Frente a la lógica del trabajo productivo, en suma, La casa de cartón plantea el movimiento múltiple y díscolo

del juego.

Esa ética anárquica y hedonista que subyace a la producción de la novela no puede confundirse con el estilo decorativo y el ánimo superficial que marca a otros relatos situados también en balnearios limeños, como Cartas de una turista (1906), de Enrique Carrillo, o Bajo las lilas (1923), de Manuel Beingolea.
La propuesta de Adán destaca solitariamente en la literatura peruana porque en ella la ficción no pretende simular una continuidad espontánea y natural con el espacio de la realidad histórica. La casa de cartón subraya su autonomía al centrar la atención del lector en las operaciones de selección y combinación de los signos, en la elaboración misma del mensaje. Dicho en los términos de Roman Jakobson —cuya reflexión teórica, por lo demás, está endeudada con las búsquedas formales de una corriente vanguardista, la del futurismo ruso— la novela de Adán coloca en primer plano a la función poética (1987, p. 71). En la misma vena autorreflexiva, el propio título es ya una metáfora de la novela (Kinsella, 1987, p. 94; Ortega, 1986, p. 201): el texto es un edificio precario, de juguete, que desfamiliariza una topografía conocida y familiar.

De lo anterior no se desprende que entre el mundo de La casa de cartón y el entorno cultural de la Lima de la década de 1920 no existan nexos de importancia. Al contrario, la novela procede a erosionar las sólidas certidumbres de la visión hegemónica: la expansión urbana, el cosmopolitismo, la fe en el progreso y el ocio estacional de las clases adineradas no aparecen en ella como fenómenos de una modernidad ya del todo en curso y a punto de completarse triunfalmente. La paradoja de La casa de cartón estriba en que toma una radical distancia frente a la misma modernización que la hace posible. En el «Colofón» que escribió para la novela, Mariátegui advirtió con sagacidad:

Crecido años atrás, Martín Adán se habría educado en el Colegio de La Recoleta o los Jesuitas, con distintas consecuencias. Su matrícula fiel en las clases de un liceo alemán corresponde a una época de crecimiento capitalista, de demagogia anticolonial, de derrumbamiento neogodo, de enseñanza de las lenguas sajonas y de multiplicación de las academias de comercio (1974, pp. 90-91).

Unas cuantas líneas más adelante, Mariátegui precisa que esa nueva época se

encuentra «concreta, social, material y políticamente representada por el leguiismo, las urbanizaciones, el asfalto, los nuevos ricos, el Country Club, etc…» (p. 91). Si Adán no suscribe la euforia ni las ilusiones generadas por esas transformaciones, tampoco puede afirmarse que se repliegue en la nostalgia por una Arcadia perdida. Su respuesta es el antagonismo con el medio social, que percibe parroquial y filisteo. El descentramiento del sujeto, la ironía del narrador y la quiebra deliberada del lenguaje mimético no son simples rasgos formales, sino que encarnan una ética disidente: el autor escribe contra un público que concibe a la lectura como una entre otras muchas maneras de ocupar el tiempo libre. Así, el hermetismo vanguardista garantiza que el texto no pueda ser reducido a un mero objeto de consumo, a una forma más de entretenimiento (Poggioli, 1968, p. 37). No es mucho lo que sabemos sobre las dimensiones del público lector peruano en la década de 1920, pero hay a la mano indicios que sugieren un considerable crecimiento: en 1919, cuando se inició la Patria Nueva, circulaban 184 publicaciones en el país, mientras que en 1928 se editaban 473, de las cuales 88 eran de corte «literario y artístico» (Flores Galindo & Burga, 1979, p. 172).

El elitismo de Adán encierra un olímpico desdén por las prerrogativas que la sociedad burguesa concede a los autores de éxito. Reacio a convertirse en el ameno cronista que ofrece a sus potenciales lectores un espejo complaciente, el creador de La casa de cartón enfatiza su diferencia: su élan aristocrático no indica la adhesión a un grupo social existente, aunque minoritario, sino más bien apunta a un extremo aislamiento. Luis Loayza ha señalado, en un perceptivo ensayo sobre La casa de cartón, cómo la opción marginal del Adán adulto se anuncia en su obra de juventud:

La soledad de Martín Adán ya está expresada en su libro de adolescencia. La contradicción entre la sensibilidad y la posición social, entre el artista y el hijo de buena familia, determinan al narrador de La casa de cartón (1974, p. 133).

Esa contienda íntima está, sin duda, emparentada al divorcio del autor con un público amplio, que a su vez resulta análogo a la separación afectiva entre la voz narrativa y el mundo representado. Tras el tono cínico del narrador se advierte un

drama romántico: el de la imposibilidad de afiliarse a una comunidad que no sea la de quienes, como él, se definen en la excentricidad. Carente de responsabilidades y ataduras, su libertad es tanto la condición necesaria de su lucidez como un estigma trágico. Sin raíces familiares ni planes para el futuro, privado para siempre de la compañía de su álter ego, el protagonista es en el paisaje urbano un transeúnte sin domicilio conocido. O, más exactamente, un hijo pródigo.

La dificultad de dibujar un retrato verosímil del narrador procede no solo de que los pormenores de su biografía son imprecisos y escuetos. Más importante es constatar que carece de una idiosincrasia reconocible, de un lugar preciso en el espacio de la sociedad y de la urbe incipiente. Su signo es el de la divergencia, el de la extraterritorialidad. La única descripción de sí mismo que aventura es, en rigor, una antidescripción:

Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía, con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas —el ralo, roto paisaje del grabado—: acá el oeste; el norte, en esta pared; el sur a mis espaldas (Adán, 1974, p. 20).

Hay en la cita previa una caricatura del individuo moderno, cosmopolita, que se concibe como ciudadano del mundo y renuncia a todo color local. En las antípodas del personaje costumbrista, que es una suma de risueñas peculiaridades, el sujeto de La casa de cartón se vuelve del todo atípico al remitirse a la más abstracta y pueril de las imágenes de lo humano: una ilustración didáctica en un texto escolar. El fruto de la introspección no pasa de ser un dibujo plano y estereotipado, como si se aceptase sarcásticamente que la empresa del autoconocimiento está de antemano destinada al fracaso.

Por añadidura, el protagonista parece, a primera vista, negado para la acción. No son, sin embargo, las circunstancias opresivas del medio las que lo condenan a la inutilidad; más bien, una decisión consciente lo disuade de pretender dejar su marca en el entorno y en su propia vida. En La casa de cartón —como, por otro lado, en casi todas las novelas de vanguardia— puede decirse que «no pasa

nada». El argumento está adelgazado hasta su mínima expresión, los sucesos no se encadenan para propiciar un clímax en el que se consume una búsqueda: la lección del narrador es que la experiencia humana no solo carece de término y principio, sino que es ingenuo pretender dotarla de finalidad. El deseo no se satisface en la posesión, sino al contrario: «Yo no te raptaré por nada del mundo. Te necesito para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo!» (1974, p. 61). La seducción —esa forma erótica de la aventura— encuentra su sentido en ella misma, en un movimiento inagotable que se alimenta de su propio dinamismo y se rehúsa a morir en una meta: emancipada de cualquier teleología, deja en consecuencia de ser un medio y se torna absoluta, autónoma.

En la novela de Adán, el narrador-protagonista se limita a recordar, a pensar, a crear imágenes. Su modo de hacer es, casi exclusivamente, intelectual. Como anota bien Loayza, «el narrador no actúa pero reemplaza, o intenta reemplazar, la acción por un continuo volverse sobre sí mismo, más próximo al narcisismo que al análisis» (1974, p. 133). Podría decirse que la actividad práctica, material, es superada a través de una actividad puramente síquica. Así, la novela borra las fronteras entre la vigilia y el sueño, entre lo subjetivo y lo objetivo. Tal vez donde mejor se note este voluntario colapso de las coordenadas que articulan la percepción de la realidad sea en el fragmento dedicado al viaje a París de Manuel. Por cierto, el periplo parisino era en la década de 1920 —y seguiría siéndolo por mucho tiempo— un indispensable rito de iniciación para cualquier latinoamericano con aspiraciones mundanas o intelectuales. El narrador observa con cierto hastiado desdén esa mítica travesía:

El puerto quedaba atrás, con su collar de luces y su gorda silueta de amor para hombre serio y nada gastador. Cincuenta mil almas, y una alegría tan lejos, tan lejos, al otro lado del puerto —curva monstruosa en el mar, el canal de Panamá, el océano Atlántico, la línea Grace y los etcéteras del destino—. De pronto —él no supo cómo— París. Y sesenta capítulos de una novela que él había estado haciendo a bordo: mil cuartillas negras de letras que le asustaban la cordura a Manuel, cosas de locos, gritos, todo sin motivo (Adán, 1974, pp. 27-28).

El punto de vista no es, ciertamente, el de quien admira los avances tecnológicos y encuentra en ellos la marca distintiva por excelencia de los nuevos tiempos.

El vanguardismo de Adán fue del todo inmune a la modernolatría futurista.
El canal de Panamá había entrado en funciones en 1914, apenas catorce años antes de que se publicase La casa de cartón; se trataba, sin duda, de la mayor hazaña de la ingeniería en el siglo, que revolucionó completamente la navegación marítima y la noción de las distancias entre los continentes.
La escala descomunal de la empresa revela a las claras un impulso fáustico, pero el narrador no le dispensa el menor asombro, como si encontrase de mal gusto entusiasmarse por una novedad que en tan breve lapso había dejado de serlo.
El canal —y, de paso, los transatlánticos— son aquí meros datos de la vida cotidiana, servicios convenientes para el pasajero moderno. Lo que llama la atención del lector no es la eficiencia de los medios de transporte, sino que, en el curso de unas líneas, la duración del trayecto sea presentada de manera tan contradictoria: es, al mismo tiempo, irrealmente corta y larga. El asombro se desplaza de los hechos referidos a la narración, que se permite con absoluto desenfado incurrir en clamorosas incongruencias. Así, la lejanía y la proximidad terminan resultando casi sinónimas: París es una ciudad remota y, sin embargo, puede arribarse a ella en un abrir y cerrar de ojos, casi sin darse cuenta. De todas maneras, el ocio de la travesía se ocupa con la redacción de una novela sentimental, folletinesca, que se extiende hasta nada menos que mil cuartillas.
La novela de Manuel es, en buena cuenta, el irrisorio reverso de La casa de cartón; de ella se dice que era un «conflicto de histerias —una mujer se arrojó en los brazos del millonario y este la mordió en el mentón—. Autobiografía astral, qué sé yo» (1974, p. 28). El viaje por barco y el relato de Manuel no solo están conectados por su contigüidad en el relato. Sus vínculos van más allá: la novela rosa y la travesía turística aparecen como formas degradadas y rutinarias de la aventura. En ellas, el placer del descubrimiento es desplazado por la complaciente repetición de una fórmula: ofrecen la superficial ilusión de lo nuevo, pero han exorcizado los imponderables del riesgo y el azar.

De hecho, cuando Manuel llega a su habitación parisina solo es capaz de percibir lo que de reconocible hay en el entorno cosmopolita. Su reacción es, por ello, indolente: «Él se desvistió. Ya desnudo, no supo él qué hacer; quiso salir a la calle, volver a Lima, no hacer nada» (p. 28). Sus primeras impresiones lo llevan a concluir que, después de todo, la urbe europea se parece sospechosamente a Barranco. El mundo es, desde esa perspectiva, esencialmente uniforme y repetitivo: un lugar común. El glamour parisino resulta apenas un tópico provinciano. Sintomáticamente, el personaje se queda dormido y en el sueño emprende el viaje de retorno:

En un momento volvió él a Lima, al Jirón de la Unión, y eran las doce del día. Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas. Un ficus móvil transitó por la calle densa de seminaristas, busconas y profesores de geometría —mil señores vejean, el cuello sucio, la mano larga— (p. 28).

Pasada por el filtro onírico, Lima se torna en un espacio insólito, marcado por un dinamismo incontrolable, por un exceso de energía que vuelve móviles a las cosas: ventanas y árboles cobran vida, se cargan de las cualidades de los automóviles y los transeúntes. La prosopopeya, esa figura retórica que atribuye el movimiento o la palabra a los seres inanimados, permite una transmutación surrealista, alucinatoria. Gracias a la economía irracional del sueño, los elementos adquieren perfiles insospechados, inauditos. En la vigilia, la gran ciudad europea revelaba un decepcionante parentesco con el balneario peruano; en el flujo inconsciente, por el contrario, un territorio conocido se convierte en un dominio maravilloso. Así, el viaje físico palidece ante el viaje síquico, precisamente porque ambos proceden por vías simétricamente inversas: en el primer caso, lo extraño se reduce a los términos de lo familiar; en el segundo, lo familiar se vuelve extraño. Son dos maneras drásticamente opuestas de generar conocimiento las que se contraponen aquí: el saber empírico, basado en el sentido común, y un saber estrictamente poético, producido por las virtualidades creativas del lenguaje.

Al despertar nuevamente, rodea a Manuel «París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos» (p. 28). La Ciudad Luz apenas concede unas cuantas peripecias banales, caricaturas grotescas de la leyenda afrancesada que los elegantes limeños cultivaban aún en la década de 1920. El viaje acaba abrupta, ilógicamente, cuando Manuel despierta un día en Lima, que no es ya el lugar mágico del sueño, sino tan solo una tediosa ciudad «con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios» (p. 29). Resulta trivial preguntarse si Manuel llegó en efecto a Francia o si todo fue una fantasía: el tema que Adán ensaya no es el del viaje como hecho, sino como proyecto. Escéptico y sardónico, el narrador desacredita una versión ingenua y fetichista del cosmopolitismo, según la cual un aprendizaje parisino era requisito y garantía de modernidad:

Y un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres a lo Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertibles, con dos Rolls Royces y una enfermedad alemana del hígado. Nada más. Bad Nauheim, Cauterets, el París estival… Nada de eso (p. 30).

También en Duque el motivo del viaje a Europa es implacablemente desmitificado, aunque —como se verá más adelante— Diez-Canseco no elabora el tópico en los mismos términos que Adán. Lo que sí conviene notar es que ambas novelas polemizan a su manera con un trasfondo ideológico que no es ya el del hispanismo tradicionalista, sino el de una sensibilidad que aspira ansiosamente a estar al día y ve en la metrópoli europea —o, mejor dicho, en su avatar cinematográfico y publicitario— un arquetipo inmejorable. La posición de Adán desdeña los dictados de la moda internacional, pero no lo hace en nombre de un nacionalismo vehemente, de la romántica exaltación de una presunta esencia peruana. Su perspectiva es más sutil y compleja: para él, la modernidad no está en otra parte, en una Meca profana a la que se le deba un peregrinaje ritual. Para el cándido entusiasmo de quienes aspiran a calcar prestigiosos modelos extranjeros receta la cura de la ironía. Aunque Adán no pudo conocer el artículo que, en 1928, Fernando Pessoa dedicó a la cuestión de lo que llamaba «provincianismo mental», su postura coincide con la del vanguardista portugués:

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de una cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam detachment o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza de consciência» em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização. Para a sua realiza ao exige-se, em outras palavras, o não se ser provinciano (1979, p. 139).

La afinidad entre la reflexión de Pessoa y la actitud que informa a La casa de cartón es, a primera vista, sorprendente, pero dista de ser fortuita. Lo que las dos

colocan sobre el tapete es la posibilidad misma de ser un sujeto moderno en una sociedad periférica. Un cosmopolitismo acrítico simplemente esquiva ese problema y procede a salvar la distancia entre la metrópoli y la periferia a través de la imitación. Sin embargo, si la modernidad se funda en el imperativo del cambio permanente, en la ininterrumpida invención de lo nuevo, entonces la copia no pasa de ser un atajo ilusorio: en su afán de hacerse moderno, el imitador exhibe su provincianismo. Al adherirse a la letra, no puede sino traicionar el espíritu.

Derivativo y conservador, este cosmopolitismo neocolonial ve en la modernidad un catálogo de formas acabadas, de mercancías que es factible adquirir o calcar. En otras palabras, la experiencia de lo moderno se agota en el culto a la moda. Por cierto, reproducir patrones de prestigio no solo coloca límites a la creatividad, sino que torna a esta en un escollo indeseable: una falsificación que se respete tiene que parecer idéntica al original. En la medida en que se note su diferencia se condena al kitsch —o, para traducirlo a términos limeños, al ridículo de la huachafería—. Ahora bien, precisamente porque el contexto de la periferia es distinto del de la metrópoli, el plagiario será de todas maneras sorprendido en su mistificación, aun si su talento mimético es considerable.

La ironía es —para un vanguardismo como el de Pessoa y Adán— la única manera de superar este impase. Demás está decir que, por ironía, no debe entenderse aquí simplemente un modo discursivo, sino más bien un principio estructurador. Paradójicamente, el sujeto irónico afirma su identidad en el desdoblamiento: de algún modo, observa a los demás y a sí mismo desde afuera, desde la exterioridad de su inteligencia. Es, en suma, simultáneamente sujeto y objeto. Pessoa afirmaba que el antídoto del provincianismo consistía en saber que existía, en ejercer la crítica como terapia cultural. La peculiaridad de La casa de cartón radica, justamente, en que la novela corroe las ilusiones de un cosmopolitismo de segunda mano y construye una voz narrativa que no viaja a la modernidad, sino que parte de ella.

Libre de todo complejo de inferioridad frente a los supuestos emisarios de las metrópolis —esos ingleses y alemanes que están de paso o residen en Barranco —, el narrador los mira con una irreverente condescendencia. El primer espécimen de la galería de extranjeros que circula por La casa de cartón es un pequeño burgués británico cuyo inocuo hobby es la pesca:

¿Qué pescaba este inglés, lampos descuidados o tramboyos minúsculos? Yo creo que él no pescaba sino un yuyo de hora en hora con una gota al final que se hinchaba y desplomaba antes que él la cogiera. ¿Poeta?... Nada de eso: agente viajero de la casa Dawson & Brothers, pero pescaba con caña. Y la tentación de empujarle, y el Catacaos flotando, y la caña flotando como un mástil en la arena del fondo (1974, pp. 19-20).

No es difícil advertir en estas líneas una burlona pedantería, la jactancia aristocratizante del bohemio. El narrador apela al estereotipo del inglés impasible y flemático para ridiculizar a su personaje, pero no le basta esa caricatura; insiste, además, en que se trata de un simple empleado, sometido a horarios y responsabilidades. Hasta su pasatiempo es rutinario y estático, lo que sugiere al protagonista una fantasía transgresora, un acto de gratuita violencia como los que patrocinaban —por lo menos en palabra— los surrealistas franceses.

Otro habitante del Barranco de Adán es Herr Oswald Teller, a quien también se muestra con mordaz superioridad. Su prosaica peripecia consiste en alquilar «un cuarto lleno de telarañas en casa de Ramón» (p. 33), cuya virtud consiste en ofrecerle al inquilino una vista romántica a un jardín «lleno de saúcos, con un Eros de yeso y una lora terrible sobre la cabeza de este» (p. 33). Irremediablemente cursi, el alemán pretende impresionar a los locales con su erudición de hombre de mundo: «Y Herr Oswald Teller hablaba al carretero de las mañanas de Hannover, de la luna llena, de la industrialización de América, de la batalla del Marne» (p. 34). El narrador no lo encuentra admirable y, ciertamente, dista de envidiarle sus experiencias y su saber. Por el contrario, ve en él a un individuo cómico y pedestre, de sensibilidad filistea. La misma opinión le merece míster Kakison, un contador británico que, con colonial arrogancia, cree que «en Londres se vive la vida». El narrador encuentra risible ese juicio, que concedería a los europeos una supuesta posición de autoridad sobre los nativos de ultramar.

Más importante que los otros forasteros resulta Miss Annie Doll, en cuyo retrato se condensan varias claves de La casa de cartón. El apellido del personaje contiene ya su imagen: en inglés, doll significa ‘muñeca’. El procedimiento onomástico lo emplearon extensamente Dickens y Thackeray, pero, más que a ellos, Annie Doll remite a esas criaturas de ensueño, vagamente infantiles, que

pueblan La canción de las figuras, de 1916, de José María Eguren. La diferencia radica en que el personaje de Adán no habita un trasmundo atemporal, sino que deambula por un espacio urbano, por un Barranco que la mirada del narrador enrarece y torna maravilloso:

Recordemos a Miss Annie Doll, turista y fotógrafa, resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano. Se apretaba un botón y Miss Annie Doll arrojaba afuera el cuerpo y las gafas amarillas (p. 23).

Conviene examinar los mecanismos y las connotaciones del tropo que vierte al personaje. Aventurera e inquieta, Annie Doll no admite las convenciones sedentarias que circunscriben a la mujer al ámbito doméstico. Moderna por excelencia, la turista inglesa ha recorrido mundo y, por tanto, lo que la define es el tránsito, la errancia. El discurso, sin embargo, traduce el dinamismo del personaje en un espasmo mecánico, gracioso: no otro es el efecto de transfigurar a Annie Doll en un juguete. Deshumanizar lo humano es, por otro lado, el reverso lógico de animar lo inanimado: ambos impulsos coexisten y se complementan en el universo de La casa de cartón. Deliberadamente alucinatoria, la novela juega a poner de cabeza las categorías que fundan a la visión normal: en ese sentido, la metáfora constituye al mundo representado en el texto y subraya su carácter estrictamente ficcional. El tropo es, de ese modo, menos un recurso retórico que la fuente de un modelo alternativo de conocimiento[18].

De Annie Doll se nos dice que, aparte de turista, es fotógrafa: premunida de su cámara, captura y detiene el entorno que la circunda. Armada con su Kodak, se adueña de lo que mira con solo apretar un botón. El texto se venga sin resentimiento de ella al volverla parte del paisaje urbano creado por la novela. Cazadora de postales pintorescas, termina volviéndose en una viñeta de feria. Lauer ha notado que antes de La casa de cartón «la descripción, apasionada o fría, de una geografía humana era virtual privilegio de extranjeros» (1983, p. 30). Así, en el retrato de Annie Doll puede leerse la parodia de aquellos europeos que, a lo largo del siglo XIX, registraron en crónicas, fotografías y grabados sus impresiones de viaje. Si observar es hacer del otro un objeto —y en ese gesto, por tanto, se afirma una posición de poder sobre este— la novela de Adán

transtorna los términos de la relación: la espectadora se convierte en espectáculo, en títere que el narrador domina a su capricho.

Ya antes he señalado que La casa de cartón rechaza la falacia de una mirada objetiva. Es obvio que de una poética antirrealista no puede esperarse una caracterización naturalista de los personajes, pero resulta insuficiente verificar lo que el texto de Adán no hace. Que Miss Annie Doll se presente como un artefacto no es casual. En su retrato no encontramos tan solo una imagen, sino una tácita reflexión sobre las condiciones mismas que producen el discurso metafórico. Esto, creo, se pone en evidencia si se acude a los primeros párrafos del fragmento dedicado a la turista británica. El narrador ensaya en ellos, con lúdico rigor, diversas conexiones entre Annie Doll y un jacarandá.
La arbitrariedad del símil es, precisamente, lo que lo hace útil y revelador: el vínculo entre el tenor y el vehículo de la figura no promueve la ilusión de ser espontáneo y marca, así, su naturaleza textual. De hecho, el fragmento comienza con esta constatación: «Un jacarandá minúsculo y pelado nunca pareció a Ramón una inglesa con gafas» (p. 21). Más adelante, el narrador apostrofa a la turista y explica por qué su álter ego no advierte el símil: «Tú, para él, eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que echa flores moradas. Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kódak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... Un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío. Tú, casi una mujer; un jacarandá, casi un hombre. Tú, humana, a pesar de todo; él, árbol, si nos dejamos de poesías» (p. 22). Por cierto, los contrastes que abren y cierran la secuencia son subrepticiamente desautorizados por los que se hallan en el medio: la ironía corroe el corolario de un narrador que si algo no puede es, justamente, «dejarse de poesías». Al glosar los motivos de Ramón ha debido recurrir al lenguaje figurado: el jacarandá es tradicional, la inglesa es moderna. Más aún, el pasaje enfatiza que no hay símil sin una dialéctica de semejanza y diferencia, sin una interrelación que —y esto es crucial— no se deriva de los referentes sino de la instancia de enunciación.

Al comenzar el siguiente párrafo, la voz narrativa deja de dirigirse a Annie Doll y pasa a interpelar a Ramón. Le precisa, entonces, que él no compara a la inglesa con los «espléndidos jacarandás del Parque», sino con uno que está «en una calle escondida que huele a plátano». A primera vista, da la impresión de que, en efecto, el narrador postula una similitud objetiva entre los términos que conecta. Una finta irónica deshace, sin embargo, esa lectura: «Y el jacarandá que está en esa calle es el que yo digo que es la gringa, no sé si un jacarandá que es la gringa

o si la gringa que es un jacarandá. Es el árbol no sé si muy joven o muy viejo. Ante él dudamos como ante los huacos del Museo, que no sabemos si son de Nasca o de Chimú, si auténticos o falsificados, si negros o blancos» (pp. 22-23). En el ímpetu del discurso, sin advertencias previas, el símil se convierte en metáfora. Así, los polos de comparación se identifican, se vuelven intercambiables. Paradójicamente, esa ecuación no afirma una certeza, sino una incertidumbre esencial: no se sabe ya cuál es el tenor y cuál el vehículo, no hay nada que pueda predicarse con seguridad. Atrapado en su propia explicación, el narrador propone finalmente una curiosa hipótesis: «Quizás el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez, como la gringa» (p. 23). Si la conjetura suena disparatada es, precisamente, porque ella enfila contra el principio de identidad. Admitir la posibilidad de que un ente cualquiera sea su propia antítesis supone, sin duda, desdeñar al dogma más sólido de la lógica formal, aquel según el cual toda cosa es por definición idéntica a sí misma. En La casa de cartón, sin embargo, esa ley entra en colapso y lo que encontramos es un mundo donde las oposiciones binarias pierden legitimidad, donde el equívoco se transforma en la única evidencia posible. La metáfora —y en ella es preciso ver aquí una imagen de todo lenguaje— no designa sino su propia ambivalencia, el vértigo del sentido. La novela de Adán, en suma, no busca aprehender significados estables, sino que pone en escena el flujo incesante y esquivo del discurso.

Al interior de una concepción así, resulta vano organizar el mundo de acuerdo a categorías estáticas y esenciales. En La casa de cartón, lo literal y lo figurado, lo cosmopolita y lo local, lo viejo y lo nuevo, lo urbano y lo rural, la vigilia y el sueño, lo objetivo y lo subjetivo, el yo y el otro —para mencionar los principales pares semánticos que la novela explora— se penetran mutuamente y terminan disolviéndose en una conciencia creativa que se dedica al metódico ejercicio de la duda y la ironía.

Previsiblemente, no hallamos en La casa de cartón una topografía que deslinde al ámbito rural del urbano. La frontera entre dos territorios es tanto una separación como un lugar de encuentro, pero ¿qué ocurre cuándo el área de esos territorios no puede medirse? Adán dramatiza esa pregunta y la convierte en uno de los ejes de su novela. El campo y la ciudad no se distinguen a través de linderos físicos claramente delimitados; ambos articulan órdenes culturales y complejos de valores que se encuentran en continuo movimiento. Cabe notar que el protagonista de La casa de cartón es, sobre todo, un transeúnte: su actividad es la del que pasea, un poco al modo del flâneur baudelairiano. Barranco se

urbaniza y el campo que lo rodea está a punto de abandonar sus rasgos rurales. El punto de vista que da cuenta de ese proceso no pretende registrar documentalmente los cambios, sino que los filtra a través de una conciencia que está en trance de mudarse. Antes he indicado cómo el narrador de la novela se sitúa en la modernidad, en un modo de experiencia que privilegia la crisis y la transformación. La vida urbana es el terreno en el cual esa visión moderna —adepta a la velocidad, los contrastes, las novedades y la simultaneidad— encuentra su realización y su sentido. «Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre» (p. 55), afirma Ramón en los «Poemas Underwood». Caminar a la deriva, con una atención libremente flotante, le permite asistir a la continua metamorfosis del paisaje: «El panorama cambia como una película desde todas las esquinas» (p. 57), dice la voz poética, y lo que aquí llama la atención es que la mirada misma se ha educado en la percepción del movimiento a través de un lenguaje nuevo y urbano, el del cinema. Algo semejante sucede, dicho sea de paso, con los Cinco metros de poemas, de 1927, de Carlos Oquendo de Amat, otro libro central de la vanguardia peruana. En esa clave se entiende por qué el poeta ha declarado: «Nací en la ciudad y no sé ver el campo» (p. 55). Ser citadino supone, entonces, haber internalizado ritmos y actitudes del todo extraños al mundo agrario, que en este caso representa a la tradición.

Aunque la urbanización de Lima en la década de 1920 es parte fundamental del repertorio de la novela, Adán no se concentra en registrar las circunstancias materiales de ese fenómeno; su apuesta va en otra dirección y, más bien, muestra las operaciones de una sensibilidad refinadamente cosmopolita, compendiada en el narrador y en Ramón. Para aclarar lo anterior, debo demorarme un momento en la tipología del sujeto urbano que postuló Georg Simmel y cuya impronta marca el pensamiento de Spengler, como indica Don Martindale en su prolijo prefacio a La ciudad, de Max Weber (1966, p. 35). Durante sus años de escolar, Rafael de la Fuente Benavides pudo haber trabado un temprano contacto con las ideas de esos pensadores, gracias a aquellos profesores alemanes que habían huido de las penurias económicas traídas por la posguerra (1951, p. 97).
En La casa de cartón no se menciona a Simmel, pero sí se alude a Spengler —cuya La decadencia de Occidente, por otro lado, circuló ampliamente entre los intelectuales peruanos de la década de 1920—. Ciertamente, no sugiero que Adán hubiese estudiado la obra de estos autores a profundidad; lo que advierto son los ecos de sus opiniones en la actitud vital del narrador y de Ramón. Para Spengler, al final de toda civilización hay un estadio definido por la Cosmópolis, en la que el hombre es un «nómade intelectual», cuya libertad se consigue al

precio de un absoluto desarraigo (1980, II, p. 90). Un predicamento similar sufre el protagonista de La casa de cartón, aun si el medio en el que vive está recién dejando de ser pueblerino. Simmel, por su parte, sostuvo que la psiquis urbana demanda el predominio del intelecto sobre los afectos y de la reserva sobre el deseo de integración: significativamente, no llega a afirmar si esa disposición es el producto o la causa de la economía monetaria que regula las relaciones humanas en la gran ciudad (1969, pp. 410-412). Ciertos tipos humanos, sin embargo, se definirían en su rebelión contra el intelectualismo y la esquematización de la vida cotidiana, vindicando sus impulsos irracionales para preservar de esa manera su individualidad (p. 413). Entre el gesto iconoclasta y anárquico de La casa de cartón y este paradigma marginal hay, obviamente, más que un parentesco lejano. Mezcla de vitalismo vanguardista y hastío decadente, la posición del narrador y la de Ramón resultan afines a lo descrito por Simmel y Spengler. Insisto, sin embargo, en una salvedad decisiva: esos dos adolescentes limeños encarnan el modo más extremo del sujeto metropolitano, pero al mismo tiempo el texto subraya que Lima —y, por supuesto, Barranco— no es una metrópoli. Es ese énfasis el que libra a Adán de caer en la mera repetición de un arquetipo europeo.

Si La casa de cartón parece adelantarse a su momento, entonces, eso se debe a que su lugar simbólico está más allá del medio que representa. Se explica así el distanciamiento desde el que la novela examina tanto el espacio rural como el urbano. El campo es el pasado y Lima el presente, pero el narrador es un exilado del futuro y, por eso mismo, no puede sino encontrar a ambos ingenuos y anticuados[19]. Esencialmente utópica, la perspectiva del artista adolescente no se compromete ni con la apología de la urbanización ni con un sentimentalismo bucólico: en vez de condenar o celebrar el progreso, el narrador opta por no tomarlo en serio y manipula humorísticamente los materiales que su percepción le ofrece. Así, luego de constatar que «esta ciudad positivamente no es una aldea» (Adán, 1974, p. 75), procede a justificar su impresión señalando que «los asnos respetan devotamente la acera» y que, además, «solamente rebuznan a horas determinadas por el vecindario» (1974, p. 75). En una exclamación sarcástica, concluye: «¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado!» (p. 76). La alusión a los asnos impulsa una secuencia en la que, caprichosamente, los animales de un corral sirven como reparto de una fábula citadina. Los gallos son «gringos excéntricos», mientras que las gallinas resultan «buenas madres de familia que se empeñan en gustar al marido todavía», los pavos respaldan un «tradicionalismo civilista y clerical», los conejos «son gente de medio pelo» y

los gansos son «ricachones provincianos, siempre de paso». Ya que el corral es un microcosmos de la vida urbana, no pueden faltar en él las clases populares y los tipos pintorescos: los cuyes, roedores humildes, fungen de «servidumbre del pavo y la pava» y en la escala social se encuentra un poco más abajo de los caballos, que «guisan los viejos platos criollos» y «parecen zambitas viejas, refraneras, irascibles, murmuronas» (pp. 77-78). La descripción del corral es, obviamente, una travesura del narrador, pero sería equivocado ver en ella un gratuito ejercicio. Después de todo, aparte de pasar revista a los grupos que forman el paisaje humano de la ciudad, el narrador los muestra como tipos generales a los que tiñe el color local. Así, el tema de este bestiario doméstico es tanto la sociedad limeña como su representación literaria en el discurso costumbrista.

Hemos visto que, en el fragmento del corral, una metáfora urbana tiene su soporte en un referente rural; Adán, sin embargo, no se limita a este procedimiento para imbricar los dos dominios. Conviene, en esta conexión, analizar un fragmento en el que el protagonista se aleja de la ciudad. La oración que lo abre suena concluyente: «Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo» (p. 62). Esa afirmación parece desmentir lo que antes he sostenido sobre la falta de límites precisos entre la ciudad y el campo, pero una lectura atenta demuestra que esa conclusión es apresurada: la retórica de la ironía se aplica a la propia construcción de la novela, que con frecuencia rectifica sus asertos. Así, un poco más adelante, rodeado por una tierra baldía, el narrador asegura: «Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor, quizás hasta con sus habitantes —mamás prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales» (p. 62). En rigor, el campo no está fuera de la ciudad, porque ella es su destino: la imaginación del protagonista ve en el ámbito rural un suburbio en potencia. Ese futuro inminente, sin embargo, no solo encierra la promesa de una nueva vida, ya que, curiosamente, la profecía se torna epitafio: «aquí yacen las casas futuras de la ciudad», dice el narrador, como si los edificios fuesen ya ruinas antes incluso de haber sido levantados. Sin solemnidad ni patetismo, percibe que hasta lo todavía por realizar está condenado a la caducidad. El modelo de la modernización no se agota en el impulso positivo del crecimiento, sino que tiene también un lado oscuro: destruye para construir, construye para luego destruir.

En la escritura, las transformaciones del espacio social se aceleran vertiginosamente, al punto que en un terrón «se adivina el rostro de una tía

lejana —el rostro de una de esas tías terceras que vienen un día de visita a tomar el aire, a beber un vaso de agua helada» (p. 62). Arqueólogo del porvenir, el narrador desentierra y descifra los signos que contiene un terreno todavía sin lotizar: todo está envuelto en el torbellino del cambio y, en consecuencia, no puede leerse en la quietud de la sincronía. En La casa de cartón, la dimensión temporal se cierne sobre el espacio y difumina sus contornos físicos: «Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos» (p. 16), observa el narrador. Esa impresión resume adecuadamente a una mirada que infunde movimiento a lo estático y, a la vez, lo disuelve. Esta imagen de la ciudad no es exclusiva de Adán y, más bien, resulta reveladora de un desplazamiento ideológico que, como señala Burton Pike, distingue a la literatura urbana del siglo XX de su predecesora realista:

Since its conceptual as well as its empirical referent is a physical object in space, the word-city is an inherently spatial image. But this unavoidable association with spatiality conflicts in modern literature with the dominating convention of time. Perhaps this explains why so many cities in contemporary literature are etherealized and disembodied, like Biely's St. Petersburg, Musil's Viena, or Eliot's London. This etherealization reduces their spatial presence so that they appear as dependencies of time; they become images with reflect transitoriness rather than stable corporeal places (1981, p. 120).

La agencia del tiempo dilata las superficies, tornándolas polifacéticas.
El narrador no levanta un catastro de Barranco y sus alrededores, sino que ilustra una manera de observar la realidad en la que seres y objetos bullen con una energía que tiende a descomponerlos y diseminarlos. Ya previamente he anotado que en La casa de cartón hay una implícita crítica de la linealidad. Puedo ahora agregar que de ese cuestionamiento surge un modo subversivo de figurar el contexto representado, en el cual el espacio se constituye a través del paradigma temporal, un paradigma que concibe toda sustancia como soluble y cambiante. Es este un último motivo por el cual en La casa de cartón no hay relaciones cristalizadas ni sólidas evidencias: su poética —que se constituye en la ironía, la fragmentación, el descentramiento, la metamorfosis y la conciencia de la temporalidad— privilegia el proceso sobre el producto. La novela de Adán lleva

la paradoja y la ambigüedad al paroxismo, pero de ella se deduce una certeza: la de que la única permanencia posible es la del cambio.

Si La casa de cartón emplaza al régimen de sentido y los parámetros que le dan forma a la conciencia burguesa en un periodo expansivo, Duque confronta a la moralidad del sector que más se benefició de la urbanización. Desde su título, la novela evoca un mundo aristocrático y elitista: la «alta sociedad» de la Patria Nueva leguiista es el objeto de un relato desmitificador, cuyo gesto ético es el de la denuncia y el esclarecimiento. A la leyenda dorada de las capas dominantes contrapone un registro de la sordidez y el escándalo. Hemos visto cómo el autor de La casa de cartón deconstruye una ideología que se pretende natural y maciza; Duque, por su parte, sigue una estrategia textual más afín a la del periodismo de combate y al panfleto. Por ello, en la tradición cultural peruana Duque es claramente heredera de la actitud impugnatoria e intransigente de Manuel González Prada. «En el Perú, donde se pone el dedo salta la pus» (1985, I, vol. 1, p. 171), sentenció el autor de Pájinas libres, y esa frase lapidaria bien podría servirle de epígrafe a la novela de Diez-Canseco. El vigor retórico de Duque se apoya en que el texto confiesa lo inconfesable y, de ese modo, hace públicos los secretos de un grupo humano cuya existencia distaba de ser anónima, como lo atestiguan las crónicas de sociedad de la época. No estoy aquí afirmando que Duque sea una exposición rigurosamente cierta de la cotidianeidad de los millonarios limeños en la década de 1920. A lo que aludo es a los presupuestos que articulan el sentido de la novela y a las repercusiones que esta aspira a tener. El impacto potencial de la obra se encuentra íntimamente vinculado a la actualidad de su referente: apenas un breve lapso separa el tiempo de la escritura del tiempo histórico. Por cierto, esa característica contribuye a relacionar la obra de Diez-Canseco al discurso periodístico, con el cual entabla un diálogo que en ocasiones resulta explícito. Más aún, la situación narrativa asume un vínculo entre el narrador y una audiencia concebida en términos de opinión pública. Así, el lector ideal de Duque no solamente recibe un caudal de información polémica, sino que de él se demanda un juicio sobre el mundo representado en la ficción. A diferencia del periodista, sin embargo, el narrador no requiere justificar las fuentes de su conocimiento: el recurso de la omnisciencia le garantiza su ubicuidad. Precisamente porque no participa en la historia, su posición ante ella es la de un espía invisible que sorprende a sus personajes cuando estos no se encuentran posando ante la mirada indiscreta de una tercera persona. Un narrador-protagonista se habría visto impedido de hacer verosímil la narración escénica de episodios tan cruciales como los encuentros eróticos entre Teddy Crownchield y el padre de su novia, Carlos Astorga Rey.

Esa relación culpable es la que determina el desenlace de la novela, de modo que no se puede exagerar su importancia en el desarrollo argumental. De la trama se desprende, por lo demás, que la materia de Duque es la misma que nutre al rumor. Vale la pena detenerse a considerar las ventajas que el texto tiene sobre esa forma oral de la maledicencia: en primer lugar, la novela proporciona datos que no se saben simplemente de oídas y, por añadidura, la convención realista de la omnisciencia absuelve al lector de preguntarse por las posibles motivaciones ocultas del narrador. Las acciones que la novela refiere no pasan por el tamiz de un reflector defectuoso, sino que es necesario asumir su transparencia. Por insólitos que parezcan los acontecimientos que el relato ofrece, por escabrosos que resulten, el estatus del narrador lo protege de la acusación de estar cayendo en la tergiversación o la calumnia. Para una obra que se concentra en el tabú sexual y el escándalo, esa línea de defensa es indispensable. Obviamente, no aludo a la recepción de los lectores reales de la novela, sino al vínculo que dentro de la ficción se genera entre el narrador y el narratario, dos figuras cuya naturaleza es puramente textual. La verdad que de Duque emerge es un efecto del relato y depende no de su fidelidad a sucesos efectivamente acaecidos, sino de la eficacia persuasiva de su retórica. Si al aparecer Duque se leyó como una roman à clef, como una crónica apenas disfrazada de incidentes auténticos, ello en gran medida se debe a la estrategia discursiva de la novela. En 1935, Diez-Canseco insistió en que su novela carecía de base documental y que su argumento había sido del todo imaginario: la aclaración sería superflua si antes no se hubiese interpretado que tras los personajes de Duque se escondían figuras conocidas de la sociedad limeña. Por supuesto, esa lectura ingenua cancela la dimensión simbólica de la novela, pero no basta comprobar esto: buena parte del atractivo de Duque procede de que está construida como si no fuese tan solo una obra de ficción.

Antes de proseguir es útil tener en consideración que, para fines del análisis, el foco de narración no debe confundirse con la voz narrativa: la instancia que ve los acontecimientos no se identifica per se con aquella que los cuenta (1972, p. 203). En gran medida, el juego de la ironía en Duque se apoya en el contrapunto entre lo que los personajes observan y la distancia burlona con la que el discurso del narrador vierte la mirada de estos. El primer párrafo de la novela ejemplifica esta distinción:

Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. Indiscutiblemente,

Austin Reed —Regent St., London— eran unos salvajes. Y tuvo que confesarse que esas corbatas se las compró en un momento de inexplicable debilidad (1934, p. 9).

Que la elección de su indumentaria sea uno de los pocos ritos en los cuales el protagonista ejercita su capacidad de elegir anticipa, en vena humorística, los desastres que más adelante se abatirán sobre él. Frívolo y mundano, Teddy ignora hasta qué punto su actitud lo hace representativo de esa juventud vacua y amoral que recorre las páginas de Duque. Luego de colocarse en su perspectiva, el narrador procede a mirarlo desde fuera y ofrece una sumaria estampa biográfica del personaje. Se menciona que cuenta ya veinticinco años, que su porte es atlético y sus ojos rasgados se explican gracias a «cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la hacienda» (p. 10). Dicho sea de paso, ese adulterio interracial recuerda lo que González Prada había maliciosamente señalado sobre la pureza étnica de la más rancia oligarquía peruana. Para rematar el retrato de Teddy, se agrega que el joven «a los dieciocho años egresó de Oxford para ingresar al Trocadero. De allí pasó a todos los cabarets de Londres y los prostíbulos de París. Tenía actitudes de ángel cuando bailaba black-bottom y era un bibelot cuando se estiraba al compás de esa música de lágrimas y mocos que se llama tango... Polo, Pitigrilli, Oxford, tennis, Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo ruso, caballos, Curtiss, Napier: ¡Teddy Crownchield Soto Menor, hombre moderno!» (p. 10). Producto de una educación mundana, la modernidad de Teddy es un compendio de símbolos de estatus, deportes aristocráticos, prácticas eróticas, diversiones caras y drogas: el protagonista es, en suma, la estereotipada caricatura de un dandi. Ser peruano es un accidente de nacimiento y, en rigor, nada lo vincula espiritualmente al país al que acaba de retornar apenas tres días antes de que comience la novela, luego de una estadía de catorce años en Europa. El emblema de la juventud más adinerada de Lima es, en todo sentido práctico, un extranjero. No se trata, por cierto, de un rasgo inocente: en la década de 1920 la intelectualidad radical no cortejó la xenofobia, pero es indudable que hizo de la cuestión nacional uno de los puntos centrales de su agenda (Flores Galindo & Burga, 1979, p. 179). El indigenismo, el marxismo de Mariátegui y el antiimperialismo aprista ensayaron respuestas diferentes a ese problema, que no se agotaba en el mero interés académico. Situada en ese horizonte ideológico, la novela de Diez-Canseco convierte al cosmopolitismo epidérmico de la clase dirigente en una prueba más de su alejamiento del país

real.

Recién llegado del exterior, Teddy sirve para atestiguar las transformaciones que la ciudad ha sufrido durante los años de su ausencia. No es la suya la perspectiva de la nostalgia, de la recuperación íntima de la infancia; demasiado cínico para permitirse esas efusiones sentimentales, Teddy registra en un diálogo con Carlos Astorga sus primeras impresiones de la escena urbana:

—Confusamente recuerdo carros de mulas, alumbrado de gas, calles empedradas. Esto ha progresado, ¿no es cierto, Carlos?

—Notablemente. Y el progreso nos sirve ahora para constatar que alguna vez fuimos bestias (Diez-Canseco, 1934, p. 18).

Los indicios de la urbanización no testimonian únicamente que el presente de Lima difiere de su pasado aldeano, sino que adquieren el peso de un veredicto. Sintomáticamente, la conversación entre Teddy y Carlos dura apenas unos minutos, determinada como está por el hecho de ocurrir en un paseo en automóvil: los ritmos de la modernización moldean y definen el intercambio entre los personajes. Desde los «noventa kilómetros de un Packard» no se puede, obviamente, sino cruzar unas cuantas frases y percibir el medio como una superficie en la que los detalles de los objetos son abolidos por la rapidez de la percepción: «Todas las cosas en veloz huida hacia Lima: casas y árboles» (1934, p. 18). No solo ha cambiado el ambiente, sino —y la importancia de este fenómeno es una de las claves de la novela— las relaciones entre el observador y el medio. Entre el tono ligero del discurso y la vivencia física de la velocidad se traza una homología, que conecta el plano de la realidad objetiva con el de la subjetividad.

Una prosa de periodos breves y una sintaxis telegráfica, cargada de elipsis y yuxtaposiciones, intenta aprehender en Duque ese ritmo inquieto que marca la vida de la ciudad. La textura ágil y nerviosa de las descripciones muestra que, también en la mirada del narrador, la aceleración del tiempo juega un papel central. La escritura busca captar la simultaneidad en el instante y, para producir

ese efecto, necesita apelar a una técnica cinematográfica, la del montaje. Así, una reunión matutina en los predios del Country Club se presenta de la siguiente manera: «Trajes de golf. Guantes abrochados por el dorso. Impertinentes, cigarrillos, gin fizz general. Charla efímera, con reglas de bridge. Dos invitaciones a té. Un almuerzo; no puede ser: jueves seis, Pascua de Reyes: regalos a los huerfanitos. La señora del Campo ordena otro cocktail. Teddy tiene el honor de aceptar la comida para el viernes. Almuerzo, imposible: se levanta a la una…» (p. 15). La mimesis se compone de imágenes fragmentarias y trozos de conversación, de un flujo de datos sensoriales que la voz narrativa acoge en su inmediata vivacidad. El procedimiento semeja en intención al monólogo interior joyceano, pero la diferencia estriba en que no se organiza desde la conciencia de un personaje.

La acogida que los socios del Country Club dispensan a Teddy es entusiasta, en virtud de su fortuna, sus maneras sofisticadas y su apariencia. A nadie le incomoda saber que el padre de Teddy debió partir del Perú porque «se había tomado ciertas libertades con fondos que no eran suyos» (p. 11). Después de todo, esas viejas deudas habían sido ya saldadas, gracias a otro desfalco en Alemania. Para la alta sociedad esa indiscreción familiar no empaña en absoluto las credenciales de Teddy y su madre: una ética hidalga, preocupada por los tópicos de la honra y la respetabilidad, resultaría incómoda para gentes cuyo estilo de vida se basa en el confort y el consumo. Quienes, en la misma clase dominante, se aferran a un código de conducta señorial representan una posición minoritaria, al punto que es posible contarlos con los dedos de la mano. Y es que en Duque no se dibuja una barrera entre los descendientes de la aristocracia republicana y los nuevos ricos del leguiismo, lo que ciertamente convertiría a Diez-Canseco en el intérprete literario de la oposición civilista al Oncenio.
La inmoralidad no es atributo de arribistas, sino un sello que define también a la mayoría de quienes ostentan pergaminos: hemos visto ya que Teddy desciende por línea materna de una marquesa y su inescrupuloso padre, por añadidura, proviene de un antiguo linaje británico. Carlos Suárez del Valle —íntimo amigo de Teddy y amante clandestino de la madre de este— es a su vez descrito como «punto final de una estirpe de hombres bravos y mujeres virtuosas» (p. 42).
A través de ese retoño decadente la novela muestra a las reliquias de una ética tradicional, a esa «gente que, voluntariamente, por un desdén inexplicable, a juicio suyo, no quería mezclarse con la alta clase de Lima» (p. 59). La mala conciencia hace que Carlos no se sienta a sus anchas entre los miembros de ese grupo residual, simbolizado por «María Rosa de Casa-Saavedra, vieja limeña de campanillas. El marido, don Cipriano, de una probidad insultante: ¡ambos eran

una censura!» (p. 58). Carlos se siente tácitamente juzgado por la integridad moral de sus anfitriones, pero reacciona a tiempo y procede a juzgarlos desde un canon mundano: «Un poco provincianos —piensa, con defensiva condescendencia—. Y todavía queda gente como esta» (p. 59). De ese modo, el fugaz malestar de Carlos se ve contrarrestado por la constatación de que sus posibles censores no están, a la larga, encima de él y sus amigos: los descalifica el ser ya obsoletos.

En las páginas de Duque el motivo nobiliario es recurrente, a pesar de que los personajes pertenecen a un ámbito burgués. Ese énfasis, sin embargo, tiene su razón de ser: la gran burguesía, que tiene los ojos puestos en modelos parisinos y londinenses, no deja de prestigiarse con un cierto esnobismo decadente y aristocrático. Los elegantes limeños suelen cultivar un ingenio de impronta wildeana y sus epigramas sarcásticos parecen, en más de una ocasión, directamente extraídos de El retrato de Dorian Gray: «el ladrón no es sino un financista sin paciencia», dice Carlos Astorga Rey, que suponemos sabe de lo que habla, considerando que es un empresario de éxito. El título de la novela no se debe, sin embargo, al apodo de ninguna persona: es el nombre del perro de Teddy. Huelgan aquí comentarios sobre la intención irónica del autor. La nobleza —y la acepción moral de la palabra resulta subrayada en el discurso crítico del novelista— se encarna mejor en el galgo que en su disoluto propietario: los ojos del animal son «claros, luminosos, expresivos, profundos» (p. 55) y, por cierto, ninguno de esos epítetos se le puede aplicar a Teddy. El narrador se detiene en el contraste entre ambos y no resulta sorprendente que la comparación resulte poco ventajosa para el protagonista: «[Duque] después bostezó, mostrando su negro paladar de vieja raza y los colmillos buidos. Teddy bostezó también, pero él no tenía paladar ni colmillos que mostrar. Uno estaba estragado por esa Europa refinada, caquéxica, burda y exquisita a la vez» (p. 55). El tópico de la decadencia explica la bancarrota espiritual del personaje, que ha agotado en la metrópoli sus poderes creativos: Europa es el escenario de una civilización que consume sus reservas de energía y, en consecuencia, produce criaturas moralmente anémicas. En esa línea, la elegancia es menos una marca de estatus que un estigma, la prueba concluyente de una pérdida existencial.

En otro rasgo de Duque se advierte una estilización cómica, desacralizadora, del prurito aristocrático de la clase dominante limeña. Con frecuencia, en la novela los apellidos se transforman casi en apodos —es decir, en comentarios burlones sobre los individuos—. Anoto dos ejemplos: Teddy es un «Soto Menor», como si Sotomayor le quedase ancho, mientras que el doctor Ladrón de Tejada está a

leguas de ser un modelo de rectitud. El humor pierde en sutileza para volverse accesible: su crudeza es más democrática que vulgar. Acaso algo menos evidente es lo que ocurre con el apellido paterno de Teddy, Crownchield, que significa ‘corona’ y ‘escudo’ —aunque, ciertamente, la ortografía de la segunda palabra es inexacta—. Este juego onomástico en el que se complace el novelista dice bastante sobre la relación que entabla con sus personajes: al bautizarlos ejerce la potestad de caracterizarlos sarcásticamente. En Duque, nombrar a un sujeto es ya en sí mismo un acto de poder, de afirmar la sujeción del otro. Dentro de la historia, Carlos Astorga llama Petronio a Juan Bautista, un chofer cuyos servicios no se limitan a manejar el automóvil de su empleador. El cambio de nombre es caprichoso, pero no del todo arbitrario, ya que lo motiva un guiño libresco al Satiricón. A falta de coartadas literarias, Teddy decide a su vez llamar Toribio a Paulina, su valet, simplemente porque le da la gana. Los patrones, en suma, no le reconocen al personal de servicio el privilegio de una identidad. Al manipular los apellidos de los señores, el novelista les aplica a estos su propia medicina: estamos, entonces, ante una compensación simbólica, que ridiculiza a quienes en su práctica cotidiana le niegan la condición de ciudadanos a los miembros de las clases subalternas.

Abiertamente cuestionadora de los prejuicios que alimentan la visión del mundo de la casta dominante, Duque no confunde la omnisciencia del narrador con la neutralidad. La estilización grotesca y el registro irónico le dan forma a un alegato que aspira a trascender los límites de la ficción: la novela no se restringe a recrear un ambiente humano, sino que lo pone en la picota. Las percepciones y los valores de un grupo fácilmente identificable en la escena urbana se convierten en materia prima del discurso, en tema que se elabora polémicamente. La posición del narrador es antagónica a la de sus personajes, pero eso no impide que parezca conocerlos desde dentro: el texto está saturado de índices realistas, de datos que suponen una íntima familiaridad con el medio retratado. Así, el narrador de Duque se nos presenta como un insider y esa impresión no depende exclusivamente del hecho de que Diez-Canseco haya sido, en las palabras de Sánchez, un «niño bien». Incluso si ignorásemos la extracción social del novelista, del texto se desprende una enciclopedia de los gustos y los hábitos de la clase dominante. No escapan al escrutinio del narrador, por ejemplo, espacios tan exclusivos como el flamante Country Club que —nos informa— es el «postrer esfuerzo de la sociedad elegante por hacer su último baluarte» (p. 18). El vocabulario especializado del golf, el tennis o el polo le son conocidos, así como la ubicación de los bares de moda y los prostíbulos a los que acuden los jóvenes adinerados de Lima. Esas marcas de verosimilitud se

integran a la retórica de Duque y coadyuvan a prestarle autoridad a la voz narrativa: su función en el relato es la de generar un efecto de realidad. Más aún, la vehemencia condenatoria de la novela no se puede adjudicar a un resentimiento plebeyo, puesto que el texto transmite un saber de primera mano.

El narrador y sus personajes comparten los mismos marcos de referencia, pero sus acentos son totalmente disímiles. Por eso Duque puede leerse como una réplica devastadora a la autoimagen de una clase que se precia de su cosmopolitismo. Ante el espectáculo de la ciudad modernizada, Carlos Astorga concluye que los limeños —o, más propiamente, los miembros de su círculo— se han civilizado. La novela de Diez-Canseco no celebra esa opinión optimista y pedante, sino que se embarca en la tarea de desmentirla. Si los retoños de la gran burguesía adhieren con fervor a la fantasía de que Lima está ya culturalmente cerca al mito parisino, el narrador se encargará de ridiculizar esa presunción. Teddy, afectando una pose displicente, se permite decir que la capital francesa «es casi lo mismo que Lima. Las calles, algunas, más anchas. Más gentes, más cabarets, más burdeles, más vividores, más monumentos, el río más grande, la gente más sórdida: ¡París!» (p. 24). Tras la fachada, sin embargo, se oculta un secreto: el atávico complejo de inferioridad del provinciano ante la metrópoli. Quienes escuchan a Teddy han estado —con una sola excepción, la del decadente Rigoletto— también en París, pero su periplo europeo no confirma el comentario de su compañero de juerga: alguna vez han sido sorprendidos en un lugar público «cuando confesaban, avergonzados, a la compañera de una noche: "Je suis peruvien"» (p. 23).

Ciertamente, el afrancesamiento no excluye la prolija imitación de las modas inglesas: el cosmopolitismo de las buenas familias es ecléctico. El Country Club, el bar Morris y el Lawn Tennis son algunos de los lugares que frecuentan. Por lo demás, Teddy ocupa ocasionalmente sus horas de ocio —que son todas— en la práctica de deportes elitistas. A quienes la edad o la pereza les impiden ejercicios físicos les queda, en cambio, el bridge. El narrador comenta, cáusticamente, que en ese juego de naipes «sintetizan su britanismo de exportación los mulatos de este lado de América» (p. 67). Es esta una actitud afín a la de Adán, pero con un filo político más aguzado. Las víctimas del sarcasmo no son ya aprendices de intelectuales —a los que, después de todo, redime un cierto candor— sino los integrantes de una alta burguesía cuyo estilo se funda en la impostura.

Más que una guía integral de la Lima de la década de 1920, Duque ofrece los itinerarios de su protagonista. El narrador de La casa de cartón iba a pie o en

tranvía, pero Teddy circula en automóvil. El detalle puede parecer banal, pero en la perspectiva de Teddy los otros son siempre peatones, son esas gentes que a las seis de la tarde «se escapan de oficinas y hogares para exhibirse en la hora vesperal y anodina» (p. 20). La ventanilla del coche es una suerte de balcón ambulante que permite observar el trajín de la ciudad. De ese paisaje humano que Teddy mira con desdén viene, sin embargo, un comentario igualmente despectivo: «Debe ser algún marica que ha llegado de Europa. Va bien vestido» (p. 24), dice alguien que el narrador no identifica. No resulta casual que Duque corrobore ampliamente la observación del transeúnte anónimo: esa voz perdida en el tráfago callejero es la imagen del lector ideal de la novela. Conviene agregar, por último, que ese encuentro tenso y efímero entre las clases hubiese sido imposible fuera de la escena citadina.

El relato ordena a la ciudad en una jerarquía de espacios marcados por su novedad y sus connotaciones de clase. A fines de la década de 1920, Duque atestigua que el centro de gravedad se está desplazando al sur, hacia los nuevos distritos, aunque el Palais Concert y el Club Nacional justifiquen ir a la zona modernizada del antiguo casco urbano —es decir, al área cuyo eje es la Plaza San Martín, el Jirón de la Unión y La Colmena—. Al puerto del Callao se va a comer platos típicos y al viejo barrio de Bajo el Puente solo en octubre, durante la temporada taurina; el Barrio Chino, de callejones sórdidos, ofrece sus fumaderos de opio y la calle Patos —«chata ranchería de hacienda colonial» (p. 27), la llama el narrador— los servicios de las prostitutas europeas. Los lugares de la tradición comienzan a coincidir con los de la pobreza, pero ese proceso se completará recién décadas más tarde: aquí es solo una tendencia que la novela asimila con perspicacia.

De otro lado, restaurantes, prostíbulos, cabarets, clubes, balnearios y residencias se convierten en heterogéneos tinglados que, aparte de enmarcar las acciones de los personajes, moldean su comportamiento. Desde la cima de la pirámide social, la urbe se vive como un mercado de experiencias y sensaciones: el placer está mediado por el dinero, lo que implica que el objeto del deseo se representa bajo la forma de la mercancía. Más que ciudadanos, Teddy y sus amigos son, por antonomasia, clientes. Tienen, en suma, mentalidad de rentistas, incluso cuando son —como Astorga— gerentes de una compañía petrolera. Sabemos, por ejemplo, que Carlos Suárez del Valle vive del arrendamiento de su hacienda iqueña y Teddy de los intereses que rinden sus depósitos en bancos londinenses. Aunque hablar de negocios les parezca pedestre a los personajes, el novelista no deja en el misterio los medios que solventan su vida.

En Duque, el tópico de la corrupción se dramatiza fundamentalmente en la esfera de la sexualidad, pero está imbricado con un subtexto económico: «nombre y fortuna les ponían al margen de reprobaciones» (p. 89), piensa Teddy, queriendo apaciguar sus escrúpulos. El panorama se complica, sin embargo, por culpa de la proverbial «lengua de Lima» (p. 90), que solo tolera pecados cuando estos no trastornan los ritos de la respetabilidad. En el caso de Teddy, los partes de su boda están ya repartidos cuando Beatriz, su futura esposa, se entera del affaire con su padre —padre legal, mejor dicho, ya que desde las primeras páginas sabemos que el verdadero progenitor de Beatriz fue un aventurero francés—. Ante la inminencia del escándalo, la única solución a la mano es la huida: Teddy regresa a Europa. Un suicidio hubiese resultado excesivo para una historia cuyos protagonistas no están a la altura de la tragedia. El conflicto trágico demanda héroes que, pese a su estatura moral, transgredan reglas cuya legitimidad y solidez se reiteran al interior del texto (Eco, 1986, pp. 271-272). En Duque lo que hallamos es, precisamente, lo contrario: Teddy es frívolo hasta la caricatura y, para la sociedad limeña, el tabú no es tanto la homosexualidad —que una ética patriarcal encontraría monstruosa— sino el no saber guardar las apariencias.

Precisamente, el matrimonio religioso deviene la coartada que garantiza el libertinaje de la clase dominante: es un contrato, no un sacramento. No me refiero aquí a la separación jurídica entre la Iglesia y el Estado, sino a un hecho cultural: en el mundo narrativo de Duque, lo sagrado se traduce a un lenguaje secular y profano. Así, en la pantagruélica cena que el doctor Ladrón de Tejada ofrece, Teddy se entera de una pareja a la que Carlos Suárez define como «los esposos más sabios del mundo. Ella con su "él" y él con su "ella". Jamás tienen la menor discusión. Creo que hasta cambian opiniones sobre sus respectivos amigos» (1934, p. 50). Los comensales no objetan el adulterio, pero deploran los toscos modales del nuevo amante de la señora. El mal gusto es una infracción que no les pasa desapercibida. Por otro lado, la descripción de la misa dominical es la de una ceremonia mundana, a la que se acude para comentar «los toros, una pelea de gallos, una cinta de Pola Negri» (p. 57). Los caballeros observan lascivamente la entrada al templo de las feligresas y estas, por su parte, cooperan de buena gana: «Los piropos se disparaban como una batalla de carnavales: confetti y chisguetazos. Y todas las mujeres, absolutamente todas, en lugar de evadir ese pasadizo se precipitaban por él» (p. 57).

He aludido ya al festín de los Ladrón de Tejada, que es una apoteosis grotesca de la frivolidad y el consumismo. En la novela se contrasta cómicamente la

narración de la cena con la nota que al día siguiente publicará el diario El Comercio: las versiones que ambas proponen no pueden ser más encontradas. Según el suelto de las Notas Sociales, la velada «transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría» (p. 54), comentario que no deja de divertir a Teddy y Suárez Valle. Ellos —y los lectores de Duque— saben lo que realmente ocurrió: el discurso de la novela revela lo que el del periodismo tergiversa. La prensa del establishment divulga un retrato retocado y amable de las «buenas familias», pero el texto novelesco pone en cuestión la autoridad misma de ese filtro. A la escueta noticia, escrita en un tono anodino e impersonal, la precede una extensa refutación en la que se integran la omnisciencia y el acento sarcástico del narrador. Estamos, así, al interior de una ficción que difumina a propósito sus bordes y, de hecho, compite ventajosamente con el discurso factual, porque se permite publicar lo impublicable. La seducción del texto se origina, entonces, en la abolición de la censura: en la lógica de Duque, decir la verdad equivale a registrar lo prohibido.

Es interesante resaltar la manera en la que Teddy se vincula con sus propios actos y con otros individuos. De algún modo, la superficialidad del personaje no se agota en una norma de conducta hedonista y, más bien, determina su autoconocimiento: incapaz de ensayar la introspección, de analizar sus sentimientos y sus acciones, solo se percibe en la exterioridad de una imagen. Se explica así la trascendencia de los espejos en la novela. Luego de una noche de orgías, nos enteramos que Teddy «se miró al espejo la faz lívida, de anchas ojeras lilas, los ojos congestionados, y sonrió como si lo que recordase fuese una aventura que de un amigo le contaran» (p. 31). Llama la atención que el personaje se distancie de una experiencia tan cercana y, al verificar los estragos de su aventura nocturna, se evoque a sí mismo en tercera persona. Este desprendimiento que bordea la esquizofrenia se habrá de repetir, con una variante significativa, cuando constate con horror la magnitud de su affaire homosexual con Carlos Astorga.

En una garçonnière de la avenida Grau —discreto recinto, fuera de los circuitos elegantes de la ciudad—, Crownchield y Astorga repiten encuentros íntimos por 38 días. El narrador apela al estilo indirecto libre para mostrar el estado de ánimo y los desvaídos escrúpulos del protagonista durante la mayor parte de ese lapso: «¿Vergüenza? No. Solo cierta inquietud, cierto vago desasosiego. ¿Si lo llegaba a saber Beatriz? ¡No, nunca! Las mujeres no se dan cuenta de ciertas cosas» (p. 88). De pronto, sin embargo, Teddy se sumerge en una severa crisis nerviosa. ¿Qué es lo que precipita un cambio de actitud tan radical? Astorga —

deseoso de incorporarle un matiz voyerista y novedoso a unos ayuntamientos que a esas alturas se iban volviendo rutinarios— coloca un espejo frente al diván. El efecto en Teddy será devastador: «¡Y se vio! Vio allá, en el fondo de la luna impasible, el acoplamiento de dos hombres. No, no eran él y Astorga. Eran otros a quienes él no conocía y acaso por esto le pareció más asqueroso y peor. Para no ver hundió la cara, roja de ira, entre los brazos sin vellos» (p. 89).
La conmoción del personaje parecería desmesurada, teniendo en cuenta que había cedido a los avances del seductor sin que este recurriese al chantaje o la violencia. En rigor, bastaron la retórica astuta de Astorga y la vanidad de Teddy para que la relación entre ambos se estableciese. Abrumado, el protagonista recapitula las fases de su caída: «Recordó todo: las primeras fases ambiguas sobre la amistad; los piropos a su buen gusto, a su figura sobre el caballo, a sus corbatas, a su agilidad en el tennis, a su elegancia en el baile» (p. 89). El cortejo de Astorga, en suma, no ha sido sino una apología del estilo de vida que Teddy cultiva. Si ha sabido calar en la sensibilidad de Teddy eso se debe, en buena medida, a que ambos comparten el mismo código mundano. Resulta significativo que en este contexto se mencione la dedicatoria que Astorga ha escrito en una fotografía destinada a su amante: «A Teddy, en cuyo espíritu he evocado el mito dulce de Narciso» (p. 89). Traducido a un discurso esteticista y galante, el tabú sexual deviene un signo más de distinción. Por cierto, el Narciso de la mitología griega protagoniza una historia que a duras penas se podría calificar de dulce: enamorado de su propia imagen, el joven que había desdeñado a Eco muere consumido de deseo. Es obvio que Astorga no tiene en mente el destino nefasto de Narciso, pero la alusión le permite a la novela jugar irónicamente con el argumento del mito: la importancia del tópico del reflejo reaparece en Teddy, aunque en una clave secular y tragicómica. La «luna impasible» del cristal disipa la ilusión prestigiosa que Astorga ha fraguado: al eufemismo decadente lo reemplaza una evidencia incontrastable. El espejo, sin embargo, funciona en el relato como metonimia de la mirada punitiva. Pese a que es Teddy quien observa, su inicial distanciamiento delata que el punto de vista corresponde al superyó freudiano, la instancia constituida por la censura y la ley: el espanto del personaje parte, claramente, de considerar primero la escena como externa a él, pero la operación se cierra cuando Teddy se ve obligado a reconocerse en el objeto de esa mirada. Apartar la vista no le servirá en absoluto: la revelación se ha producido ya, el daño está hecho.

Para evadirse de su ignominia, el protagonista se aleja de su medio y comienza a frecuentar los fumaderos de opio del Barrio Chino. De los círculos oligárquicos pasa, por un tiempo, a los de la bohemia. Lima tiene sus poetas malditos y un

submundo clandestino, marginal. El canon parisino parece reproducirse entre ciertos intelectuales, epígonos nativos de una tradición decadente. Los encuentra Teddy por primera vez en una fonda del Mercado Central y el narrador los caracteriza sumariamente: «Chalinas, melenas, corbatas, chambergos alones. Nietzsche y D'Annunzio» (p. 93). Esa estampa resultaría anticuada en el París de los surrealistas: los ricos pueden darse el lujo de seguir rigurosamente la moda, pero los paradigmas artísticos están desfasados en por lo menos dos décadas. Hablo, por cierto, de lo que ocurre en el universo de Duque, no de la historia literaria: el vanguardismo fue una de las líneas de fuerza en la literatura —y, sobre todo, en la poesía— peruana de la década de 1920. Vallejo, Oquendo de Amat, Moro, Adán, Westphalen y Abril —entre otros— atestiguan que las propuestas de vanguardia nutrían a buen número de los artistas más significativos de la hora.

Las proximidades del Mercado difícilmente podrían servir de sucedáneo verosímil a la Rive Gauche. Ese territorio, sin embargo, cifra una suerte de cosmopolitismo de la pobreza, con sus fondas de japoneses, sus tabernas de italianos y los negocios más o menos turbios de los chinos. Al mismo tiempo, las supervivencias de un periodo anterior de la ciudad se hacen presentes, a través de pintorescos alcohólicos que dan vivas a Nicolás de Piérola. La descripción amalgama, en una enumeración rápida, los rasgos que componen el ambiente abigarrado del barrio popular: «Alrededor del Mercado, sobre las aceras barrosas, sacas estallando de verduras. Pipas de manteca. Cajones. Entre los bultos de comestibles, canalla mugrienta durmiendo a la intemperie. Un vaho espeso, caliente, fétido, escapando de las fondas niponas, de los costales, de los durmientes miserables. Un pianito ambulante bostezaba sus últimas notas. ¡Emoliente, emoliente! Café Can-Can. Borrachos politiqueros. ¡Viva Piérola! Pianola gangosa. Frescos absurdos —Montecarlo, Montecantini, Niza— sobre los muros al óleo verdecino. Tabernero italiano con el toscano encendido. ¡Viva Piérola!» (p. 93). La focalización externa permite un recorrido veloz, pero prolijo: una imagen de conjunto. Es este el inframundo de la ciudad, un sitio de comercio y podredumbre que la versión oficial de la urbe prefiere ocultar.
El narrador le da una cierta connotación infernal a este espacio —el aire que se respira es un «vaho espeso, caliente, fétido»—, aunque no descuida los índices realistas y, de hecho, enfatiza la simultaneidad de momentos históricos que le confieren su tono peculiar y su colorido al Mercado: el emolientero y los borrachos —cuyas voces, por lo demás, son las únicas que se registran en el párrafo— simbolizan un pasado limeño que coexiste con toscas ilustraciones de lugares turísticos en Europa e inmigrantes no muy avanzados en la empresa de

«hacer la América». La novela dibuja una simetría que conecta a los dominios aristocráticos y populares: también en el paisaje de la pobreza urbana se imbrican lo moderno y lo tradicional, lo internacional y lo vernacular.

En sentido figurado, los bohemios son los parientes pobres de esa élite pudiente que despilfarra su fortuna en clubes y fiestas. Lucho Melina —el poeta drogadicto— resume bien esa condición al subir al coche de Carlos Suárez: «Provoca ser burgués» (p. 93), afirma, fingiendo cinismo. Sabemos, sin embargo, que al ver agotados sus fondos le ha enviado una súplica perentoria a un amigo rico: desventajas, sin duda, de no ser un rentista. Esa circunstancia le abre las clandestinas puertas del fumadero a Teddy, que está en busca de evasiones a su crisis personal. El dinero es, nuevamente, la llave maestra de la escena urbana.

El narrador refiere con lujo de detalles la ceremonia del opio: hacerlo lo faculta a deshacer, desde la autoridad del conocedor, la leyenda esteticista y maldita que, en la tópica simbolista, rodea a esa droga. Mencioné en el capítulo anterior a «Sueños de opio», de Felipe Pinglo, un vals saturado de imaginería modernista y exotismo tardío. No es necesario saber si Diez-Canseco lo tenía en mente al escribir el capítulo XVII de Duque, pero es obvio que en el relato alienta un prurito desmitificador. Teddy —aún novato— le pregunta a Melina si el opio lo hace soñar. La respuesta es inmediata y sarcástica: «¡Qué soñando! ¡Estoy gozando! —replicó el otro entre hipos—. Con esto no se sueña. Esas son majaderías de Claude Farrère y Baudelaire. No hay sueño alguno. Fume ud.…» (p. 95). Pese a una inicial reticencia, Teddy termina accediendo. No lo solicitan visiones orientales; en cambio, lo gratifica una sensación que resulta placentera porque es el reverso de lo que experimentó ante el espejo de la garçonnière.

En la droga Teddy reencuentra y perfecciona su actitud vital. El narrador recurre, por ello, a la focalización interna para transmitir la pseudoepifanía del protagonista: «No hubo sueño. Solo la beatitud inmensa de sentir lejos de sí, y para siempre, a Astorga, a Beatriz, a su madre, a Duque, a sus millones, a Carlos, a sus joyas, ¡toda su vida! Una abulia divina, un estado de conciencia superior y sutil. Desde el abismo de su espíritu opiotizado, vio todo, pero lejos, sin ninguna conexión con él. No le importaba, en ese instante, nada ni nadie: Pidió más. Después, la noche absoluta» (p. 95). Distanciamiento radical de la propia intimidad y de las circunstancias sociales, abolición de la censura, intrascendencia moral de los actos, gratificación instantánea, la promesa de un consumo que solo cesa en el hartazgo: de esos elementos está hecho el éxtasis de

Teddy, pero no por azar son los mismos que persigue cotidianamente la alta burguesía de Duque. El narcótico ofrece no solo una apoteosis del escapismo, sino la forma ideal de una ética hedonista: en el plano simbólico de la novela, el opio deviene metáfora de la verdadera moral dominante.

Para concluir, debo señalar que la novela no indaga por la oposición entre la ciudad costeña y el mundo andino, pero, en cambio, compara el ámbito urbano al espacio rural. En ese tópico se cifra uno de los vasos comunicantes que vinculan al relato de Diez-Canseco con La casa de cartón. El tema inscribe una circunstancia histórica, la del peculiar estadio de crecimiento de la ciudad. Me explico: la imagen de la urbe como una entidad cuyos límites físicos pueden ser directamente captados por un sujeto corresponde al periodo en que aquella no ha llegado aún a ser una metrópoli. En los vastos conglomerados que la modernización generó a lo largo del siglo XIX —para nombrar los dos casos arquetípicos, Londres llegó al millón de habitantes en 1811 y París franqueó esa barrera en la década de 1840—, la relación del poblador de la ciudad con su ambiente se transformó drásticamente. Como señala Mark Girouard, «one could climb a hill, but one no longer saw the whole city, one saw a forest that had no edges, no obvious shape, no clarity, often because of the smoke that billowed out of it, or the fog or haze that engulfed it» (1985, p. 344). Los moradores de Lima en la década de 1920, por el contrario, podían aún reconocer en su experiencia cotidiana la proximidad del campo: en los alrededores de la capital había 238 fundos (Flores Galindo & Burga, 1979, p. 13). Los pasajeros que cubrían el trayecto entre el centro y los balnearios del sur observaban un paisaje todavía agrícola, aunque, al mismo tiempo, el empuje urbanizador hacía claro que, más temprano que tarde, esa vivencia estaba destinada a desaparecer.

Duque, sin embargo, no representa los nexos entre los órdenes citadino y rural mediante la narración de un viaje en tranvía, sino de un paseo campestre. Son de la partida Carlos Suárez del Valle, Teddy, la madre de este y Beatriz. Las dos parejas llegan en automóvil hasta Barranco, pero desde ahí montan a caballo hacia San José de Surco: el cambio de medios de transporte ya indica que los personajes se internan —al menos durante una mañana— en el pasado. En vez de circular por una avenida, discurren por un idílico «camino terroso bordeado de sauces». El narrador se encarga de acentuar las connotaciones bucólicas y amables de la excursión: «Entre las bardas, salta el maíz morado y lucen encarnados chirotes chismosos. Las cañas dulces, finas, altas, asoman sus frágiles abanicos de hojas sinoples... En las veras del camino corren acequias claras. Se encienden los trinos. Helechos espesos festonan el ritmo pausado de

las aguas parleras». Se agolpan en la descripción los motivos de la égloga, como si el referente exigiese abandonar el lenguaje crítico e historicista de la novela para optar por un género arcaico. El capítulo XVI de Duque resalta no solo porque es el único que tiene un marco distinto del de la ciudad; más importante resulta anotar que, en él, el narrador se despoja de su ironía y transita al extremo opuesto, al de una euforia lírica que amenaza con precipitarse al cliché sentimental. En medio de la idealización, sin embargo, lo salva el percatarse de que también en el paraíso irrumpe la historia contemporánea: los soldados, en el curso de sus maniobras militares, han dejado letreros que rezan «Viva el Perú. Regimiento N. 7. Viva don Augusto B.» (1934, p. 85).

No obstante esa disonancia, la armonía de la naturaleza se proyecta en la concordia social. En su travesía, los jinetes limeños se encuentran con «arrieros que saludan —vieja costumbre pueblerina— destocándose humildes» (p. 83). De otro lado, unos niños que conocen a Carlos le piden una propina y «este, gran señor del Campo, reparte monedas». El joven mundano se transfigura en caballero feudal, paternalista y protector: los fueros de la tradición impregnan de encanto hasta a la mendicidad, que se hace parte de una estampa pastoril. Nada hay de abyecto en los pobres rurales, cuya ingenuidad no deja de conmover a los señores y hasta les sugiere un fugaz «deseo de ser así, campesino y fluvial» (p. 84). Cuando las dos parejas se detienen en los tambos a refrescarse, se repite el ritual de los saludos respetuosos y las limosnas —o, para emplear un término más adecuado, de los óbolos—. En una de las escalas del paseo aparece una anciana negra, doña María, que acepta sin remilgos la donación de dos vasos de ron de caña. Sana y pintoresca, salpica su conversación de palabras soeces, esas palabras «que solo por refinamiento disforzado se dicen en los salones de Lima» (p. 86). Si las gentes de la campiña ven en las jerarquías sociales el resultado de un orden natural, esa aceptación no las vuelve hipócritas ni sumisas. Su lenguaje es genuino, auténtico, tanto en la cortesía como en la procacidad; la pobreza no es, por añadidura, producto de una estructura injusta, sino un atributo positivo. El tratamiento idealizado del ámbito rural corresponde a un anticapitalismo romántico que no respalda un programa político, sino que exalta aquellas zonas de la experiencia social que se encuentran ya en repliegue. El tono lírico del narrador conviene a esta recuperación nostálgica —y la nostalgia, por otro lado, está siempre informada por un sentimiento de pérdida— en la cual no hay sitio para el análisis o la denuncia. Pero la epifanía bucólica subraya, paradójicamente, que la vida rural no es en verdad una alternativa: se trata de un anacronismo, de algo que está en vías de extinguirse. Refugio estético y moral, el campo se vuelve ya en la sede simbólica de una utopía pasadista. El subtexto

de este capítulo es, entonces, el de una modernización que hasta la crítica más vehemente reconoce como irreversible: Duque deplora el cáncer urbano, pero no puede ofrecer una cura para esa enfermedad. Lo que ofrece es, sobre todo, un diagnóstico.

17 Para un análisis de la novela de vanguardia en español, ver Idle Fictions, de Gustavo Pérez Firmat (1982). Aunque el excelente libro de Pérez Firmat no incluye en su corpus a La casa de cartón, su examen de la poética (o, en sus términos, antipoética) de vanguardia resulta extremadamente útil para una lectura crítica del texto de Adán.

18 En A Metaphorics of Fiction, Alan Singer propone que la «productividad textual» usualmente asociada a la estética de vanguardia conduce a una revaloración radical de la metáfora en el texto novelesco, en la medida en que el uso intensivo de esta mina al efecto mimético (1983, p. 5). Por su parte, David Lodge —desde un modelo descriptivo basado en los aportes de Jakobson— llega a una conclusión afín y sostiene que «all prose that aims or any degree of realistic illusion will tend to give context a good deal of control over metaphor» (1977, p. 115).

19 En Una Lima que se va, José Gálvez compara los balnearios limeños a principios de la década de 1920 y anota una observación que La casa de cartón, siendo posterior, no respalda: «Antaño menos importante que San José de Surco, aldehuela que es la viva poesía de la desolación, el Barranco en nuestro medio es un ejemplo alentador de progreso. En 30 años ha crecido más que cualquier ciudad del Perú y hace 50 años no era sino una pobre ermita rodeada de rancherías» (1965, p. 134). El periodista Cipriano Laos, en 1929, escribía —sin duda animado de entusiasmo publicitario— que Barranco «más que balneario es una gran ciudad con toda clase de recursos, con vida propia. Alberga considerable población y su perímetro urbano es bastante grande. Posee importantes edificios públicos y varios monumentos conmemorativos» (p. 140). El cristal con el que miraba Adán no era el de sus contemporáneos. Por ello, se entiende que a partir de la lectura de la novela Luis Loayza deslizase, décadas

más tarde, este anacronismo: «Es verdad que su Lima se reduce a Barranco, apenas un distrito, un balneario algo alejado, junto al mar, y ya entonces un poco en decadencia, en esa situación estancada y triste que lo hace uno de nuestros barrios más hermosos» (1974, p. 131).

Lima y los Andes:

caminos y desencuentros

Yawar Fiesta, de José María Arguedas, y El mundo es ancho y ajeno, de Ciro Alegría, salieron de las imprentas en 1941. El solo dato deja entrever la importancia que ese año tiene para la ficción indigenista peruana. Arguedas había publicado en 1935 los relatos que forman Agua, y Alegría, exilado en Chile, tenía ya en su haber dos novelas que no pasaron desapercibidas: La serpiente de oro apareció en 1935 y, cuatro años más tarde, Los perros hambrientos confirmaba la promesa del primer libro. El mundo es ancho y ajeno, que había ganado en 1941 el premio panamericano de novela convocado por la editorial Farrar & Rinehart, gozó de un lanzamiento continental y representa el logro mayor de Alegría, mientras que la primera novela de Arguedas —la cual, dicho sea de paso, fue, presentada al mismo concurso que consagró a Alegría— debió conformarse con una discreta tirada en Lima. Mientras que El mundo es ancho y ajeno se reeditó constantemente —una de las medidas de su éxito, poco halagadora para el autor, fue la frecuencia de las ediciones piratas que la obra sufrió—, Arguedas debió esperar diecisiete años para que una versión revisada de su novela se ofreciese al público. Por cierto, anotar las distintas fortunas iniciales de ambos textos no supone, en absoluto, juzgar su valor. De lo que se trata, simplemente, es de situar la repercusión que tuvieron en su momento: Alegría escribe, en diciembre de 1941, que «en el Perú, por ejemplo, las gentes muy pobres compran El mundo es ancho y ajeno haciendo una colecta que se llama ahí "pandero" y lo leen por turno» (1976, p. 205). El novelista no regresaría al Perú hasta 1957, de modo que puede uno dudar sobre la exactitud de la anécdota; en todo caso, importa notar que no es inverosímil, considerando el inusitado impacto de la obra. De hecho, El mundo es ancho y ajeno ha servido casi como ejemplo canónico de la corriente indigenista: el enfrentamiento entre la comunidad campesina y el terrateniente que cuenta con el respaldo de las autoridades se ha percibido frecuentemente como el argumento por excelencia de ese tipo de ficción. En la misma línea, buena parte de las dificultades que ha presentado Yawar Fiesta para una lectura crítica puede localizarse en que el drama que elabora no se conforma fácilmente

a esa historia arquetípica: los conflictos culturales y políticos que pone en escena, así como su tratamiento, no son los de Huasipungo (1934) o El mundo es ancho y ajeno. De alguna manera, la novela de Arguedas resulta anómala cuando se la coteja con la imagen cristalizada de lo que, supuestamente, define a la escritura indigenista.

Antonio Cornejo Polar ha observado una paradoja que nutre y constituye a los relatos indigenistas: si el referente de estos es rural y andino, su destinatario privilegiado es, en cambio, occidental y urbano (1980, p. 66). La precisión parece, en principio, irrefutable. Más que desmentirla, resulta necesario alertar contra un riesgo que se desliza bajo ella: el de suscribir una interpretación en exceso dualista y tajante, según la cual la literatura del indigenismo afirmaba la intrínseca heterogeneidad del mundo andino, su radical diferencia en relación con lo que —en términos algo imprecisos— podríamos llamar la parte moderna y dominante del país. Los proyectos de Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno están lejos de ser idénticos, pero es preciso señalar que ninguna de las novelas ilustra antinomias estáticas, simples juegos de contraste entre dominios mutuamente incomunicados: centralismo y gamonalismo, costa y sierra, pensamiento mítico y razón occidental, modernidad y tradición, clases dominantes y clases subalternas son los ejes desde los cuales se distribuyen las tensiones y a partir de los cuales tanto los sujetos de la ficción como las instancias narrativas negocian sus lugares simbólicos y sus estrategias. Así, una dialéctica de encuentros y desencuentros, de encrucijadas y síntesis potenciales, dinamiza las obrase Arguedas y Alegría. Tributarias del pensamiento contestatario que en la década de 1920 hizo de la cuestión nacional un tema decisivo, la piedra de toque de la reflexión crítica sobre el Perú, Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno se insertan en un cauce disidente, antioligárquico, que intentó la confluencia del diagnóstico sociológico con la acción política: a fines de la década José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre fundaron, respectivamente, el Partido Socialista y el Partido Aprista. No todos los intelectuales del momento optaron por la militancia, pero sí vale la pena comentar que el gesto predominante fue el de imaginar una práctica cuyo sentido último era la transformación de las condiciones reales del país. Perú: problema y posibilidad (1931), de Jorge Basadre, condensa en su título los términos de una discusión que no pretendía encerrarse en los claustros académicos. Realidad y promesa al mismo tiempo, la nación aparecía como un horizonte realizable, como una utopía necesaria. En el prólogo a la edición de 1980 de su ensayo, Basadre aseguró que «el fenómeno más importante en la cultura peruana del siglo XX es el aumento de la toma de conciencia acerca del indio entre

escritores, artistas, hombres de ciencia y políticos» (1978, p. 310). El problema del indio y el problema nacional eran indesligables, en la medida en que la meditación sobre la identidad trascendía el marco jurídico para cernirse sobre las contradicciones culturales y económicas que desgarraban al país.

Ciertamente, pensar al Perú como totalidad suponía el cuestionamiento del Estado, pero también implicaba que —al menos en germen— el país no era ya un mero archipiélago de poderes locales. No es en absoluto irrelevante que las comunicaciones, en un territorio de áspera geografía y en el cual el mercado interno era aún frágil y discontinuo, se incrementasen dramáticamente en la década de 1920. La ley de conscripción vial, dictada a inicios de la década por el gobierno de Leguía, permitió acrecentar la red de caminos y, de ese modo, acortó la distancia entre Lima y las provincias (Flores Galindo & Burga, 1979, p. 179). La migración hacia la capital comenzó a ser un fenómeno cada vez más significativo y derivó en una transformación importante de la población limeña: en 1920, 69 073 residentes en Lima eran de origen provinciano, mientras que en 1940 ascendían a 183 818. El número de los que provenían de la sierra creció a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, iniciando una tendencia que desde la década de 1940 se haría masiva. Los mestizos del Centro Unión Lucanas en Yawar Fiesta y Benito Castro, el último presidente de la comunidad de Rumi en El mundo es ancho y ajeno, ilustran en la ficción un nuevo tipo cultural: el hombre de raíces andinas que, transformado por su experiencia en Lima, retorna a su lugar de origen como agente de una modernidad alternativa. Este es uno de los tópicos centrales de este capítulo, en el que pretendo abordar los diversos nexos entre la ficción indigenista y la representación del espacio urbano.

Si bien en 1940 Lima era ocho veces más grande que la segunda ciudad en importancia del país, es también cierto que aún el 65% de la población peruana vivía en zonas rurales (Guerrero & Sánchez, León, 1977, p. 35). De todas maneras, los vasos comunicantes y los intercambios entre la capital y regiones antes prácticamente aisladas se hicieron más versátiles, más complejos. Por supuesto, esto no supone afirmar que la sociedad peruana estuviese, bajo la égida de las clases dominantes, en trance de integrarse: por el contrario, lo que se hace evidente para un sector de la intelligentsia y las clases populares es su desintegración. En vez de resolver contradicciones estructurales, la modernización del Estado permitió hacerlas palpables de un modo que no era exclusivamente teórico: Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno habían resultado imposibles en un contexto histórico y vital en el cual la fragmentación fuese, en términos prácticos, virtualmente absoluta.

Sede del poder central, epítome de la idiosincrasia costeña, lugar donde fermentan alternativas radicales, Lima cumple en las novelas de Arguedas y Alegría funciones simbólicas, políticas y culturales que afectan intensamente al mundo andino. Explorar esas funciones —que la drástica división entre novela urbana y novela rural ineludiblemente descuida— es el propósito de este capítulo. El mundo es ancho y ajeno se concentra en la diáspora de Rumi, una comunidad imaginaria en la sierra del departamento norteño de La Libertad; Yawar Fiesta, por su lado, se sitúa en Puquio, capital de la provincia ayacuchana de Lucanas. Es, sin duda, cierto que ninguno de los dos relatos hace de Lima su escenario principal, su privilegiada zona de referencia; eso no impide, sin embargo, que —in absentia o a través de sus efectos y connotaciones— ella gravite en el mundo novelesco. Lo que importa es, entonces, examinar las maneras en las cuales ambas novelas configuran una versión problemática de lo andino y lo nacional: crear esa versión demanda inscribir en los textos la otredad compleja de lo urbano y de la modernización. Así, a pesar de sus diferencias, tanto Yawar Fiesta como El mundo es ancho y ajeno coinciden en una premisa común: el espacio andino no se puede representar como un microcosmos hermético, organizado por sus propias leyes y sacudido por pugnas estrictamente locales.

La poética de Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno es la del realismo, si se usa el término en su sentido lato; no se avanza demasiado, sin embargo, con esa constatación, pues de lo que se trata es de mostrar las distintas modalidades de la escritura realista que las dos obras plasman. Esto supone examinar desde el tratamiento de la oralidad —y, en Yawar Fiesta, del bilingüismo— hasta los géneros discursivos que ambas obras incorporan, pasando por el contraste entre los registros y visión del mundo del narrador y los de los personajes. A riesgo de sonar reiterativo, debo insistir en que mi lectura de las novelas de Alegría y Arguedas no las concibe como documentos cuyo interés principal estriba en su contenido histórico o etnográfico. Sin embargo, es imprescindible identificar al interior de las novelas los ecos de la polémica sobre el mundo andino y el lugar del indio en la sociedad peruana. Por cierto, a principios de la década de 1940 esa contienda ideológica estaba lejos de haberse zanjado: Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno intervienen en la controversia, tomando partido en ella y, de diversos modos, representándola explícitamente en la ficción.
No insinúo con esto que sea necesario leerlas como novelas de tesis —después de todo, para rótulos y clasificaciones basta con los ya existentes—; lo que importa es, fundamentalmente, recalcar que estos textos colocan en el centro de sus respectivos proyectos la búsqueda de una afiliación inclusiva y democrática,

antagónica a los paradigmas de exclusión característicos del pensamiento dominante. Por ello, en las novelas de Arguedas y Alegría encontramos que la civilización y la barbarie, lo urbano y lo rural, lo andino y lo costeño, devienen zonas temáticas sujetas a un deslinde crítico que atraviesa tanto el plano argumental como el del discurso y la construcción de la imagen del autor. A la requisitoria contra el orden establecido la acompaña una dimensión utópica que no se agota en un programa, sino que enuncia un deseo: aparte de enfilar contra el latifundio, la opresión de las masas indígenas o el desigual vínculo entre el poder central y el espacio serrano, se intuye en las novelas de Alegría y Arguedas el horizonte ético de una modernidad construida desde abajo y alimentada por la tradición popular. En vez de ilustrar conceptos, los textos encarnan —para utilizar una categoría introducida por Raymond Williams— «estructuras de sentimiento»: es decir, formas no cristalizadas de conciencia práctica, experimentadas afectiva y existencialmente bajo el modo de la crisis (1977, pp. 132-134). Es esta peculiaridad la que permite explicar cómo, a pesar del bagaje de información que contienen, Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno desbordan los límites de la literatura didáctica.

En 1950, José María Arguedas publicó en Mar del Sur, una revista limeña, un breve artículo: «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». El título de la nota, por lo general y ambicioso, parece anunciar un ensayo sobre el canon literario peruano, pero lo que encontramos en ella es una reflexión sobre lo que el autor buscó a través de la escritura de Agua y Yawar Fiesta. Originalmente, el escritor había redactado el trabajo para que sirviese de prólogo a un volumen que debería reunir sus dos primeros libros en prosa. Dieciocho años más tarde, con motivo de una edición chilena de Yawar Fiesta, el artículo fue reimpreso con algunas revisiones. Arguedas comienza por rechazar que sus obras sean, en sentido estricto, «indigenistas o indias», ya que en ellas «el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan solo uno de sus muchos y distintos personajes» (1980, p. 7). En la aclaración hay más que un prurito de exactitud: la fácil ecuación que identifica a lo indígena con lo andino pierde de vista la complejidad social y cultural que habita las primeras ficciones de Arguedas.
Es moneda corriente en la crítica arguediana señalar que uno de los aportes centrales del autor de Los ríos profundos radicaría, justamente, en haber propuesto una «visión interior» del indio, a diferencia de lo que ocurriría en la prosa de Enrique López Albújar y Ventura García Calderón[20]. La hipótesis —que es, más bien, una generalizada impresión entre los lectores de Arguedas— no es arbitraria y, en buena cuenta, ha sido inducida por la biografía del escritor y

algunas de sus declaraciones más conocidas. El problema, sin embargo, consiste en asumir la existencia de un supuesto «indio auténtico», cuyo intérprete literario sería Arguedas: entre el discurso de la ficción y el referente social habría, así, una transparencia absoluta. Por otro lado, puede uno interrogarse sobre las credenciales de quienes perciben que, en efecto, el novelista reprodujo objetivamente las condiciones materiales de existencia de los campesinos sureños y, además, la cosmovisión de estos. No se trata de afirmar lo contrario —lo cual, en todo caso, implicaría partir de la misma falacia, solo que cambiándole el signo—, sino simplemente de reconocer la naturaleza literaria, ficcional, de la empresa de Arguedas: observar, en suma, el modo en que los textos elaboran y procesan un repertorio heterogéneo para construir su autoridad.

Señala José María Arguedas que si el espacio de Agua era el de una aldea, el de Yawar Fiesta es el de «los llamados "pueblos grandes", capitales de provincia de la sierra» (1980, p. 7). Tomando en cuenta tan solo las zonas de referencia que acoge, es factible enmarcar la obra completa de Arguedas en lo que Cornejo Polar, siguiendo de cerca la propia evaluación del novelista, denomina un ciclo de «ampliaciones sucesivas» (1973, p. 15). El criterio no es inútil, aunque puede objetarse que sugiere la ilusión de un fluido movimiento de círculos expansivos, según el cual Todas las sangres (1964) o El zorro de arriba y abajo (1971) contendrían —al menos en sentido figurado— a los textos iniciales del escritor. Proponer un ordenamiento alternativo del corpus arguediano excede al ámbito de este trabajo: termino esta digresión, por eso, limitándome a indicar un reparo.

En «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» se consigna que

son cinco los personajes principales de los pueblos grandes: el indio; el terrateniente de corazón y mente firmes, heredero de una tradición secular que inspira sus actos y da cimiento a su doctrina; el terrateniente nuevo, tinterillesco y politiquero, áulico servil de las autoridades; el mestizo de pueblo, que en la mayoría de los casos no sabe adónde va: sirve a los terratenientes y actúa ferozmente contra el indio, o se hunde en la multitud, bulle en ella para azuzarla y descargar su agresividad, o se identifica con el indio, lo ama y sacrifica generosamente su vida por defenderlo. El quinto personaje es el estudiante provinciano que tiene dos residencias, Lima y «su pueblo», tipo generalmente mesiánico cuya alma arde entre el amor y el odio; este elemento humano tan

noble, tan tenaz, tan abnegado, que luego es engullido por las implacables fuerzas que sostienen el orden social contra el cual se laceró y gastó su aliento (1980, pp. 7-8).

La cita es, como se ve, un ejercicio en taxonomía social, pero resulta obvio que no aspira al rigor sociológico. Es interesante que Arguedas no detecte, en las fuerzas que animan a los pueblos grandes, solo grupos definidos de acuerdo a sus vínculos con los medios de producción: los terratenientes se dividen, por ejemplo, según su apego a usos atávicos o a su afán de contemporizar con el poder estatal; los mestizos, de otro lado, se distinguen por su actitud ante los indios, lo cual los convierte en un sector marcado por la ambivalencia; entre el estudiante radical y aquellos mestizos que simpatizan con los indígenas media la migración, el acceso a la vida de la urbe y a la educación. Esa experiencia resulta tan decisiva que justifica, por sí sola, crear un grupo aparte: figura de subversión y tránsito, el estudiante compendia los riesgos y los dilemas del cambio.

Más aún, llama la atención que Arguedas mencione al indio a la cabeza de su lista, pero —a diferencia de lo que hace con los otros grupos— se abstenga inicialmente de caracterizarlo. De otro lado, el párrafo se cierra con una prolija calificación del estudiante provinciano que, en rigor, corresponde más al arquetipo individualista del héroe romántico que a un agente social: al estudiante lo definen la intensidad de sus pasiones, su calidad ética y la fatalidad de un destino trágico. La observación no es ociosa, puesto que algo más adelante el autor señalará que «en los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada, por el drama de las clases sociales» (1980, pp. 8-9). Acaso no sea del todo irrelevante, en este contexto, subrayar que Arguedas llama personajes a los cinco grupos que discierne y además los percibe comprometidos en un drama: una mirada literaria ordena al espacio social.
Lo que aquí emerge no es solo una tipología basada en datos empíricos, sino la voluntad de representar textualmente a sectores que se traban en complejas relaciones. Ya antes he anotado que Arguedas no organiza su modelo de los pueblos serranos basándose en un criterio estrictamente clasista. Para él, «las clases sociales tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es solo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos, los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia» (1980, p. 9). Una explicación demasiado fácil atribuye a

Arguedas privilegiar la superestructura sobre las cuestiones estructurales, error ideológico que lo condenaría al pantano del idealismo. Silverio Muñoz, en su crítica de Yawar Fiesta, termina por diagnosticarle al novelista una aguda intoxicación de antropología culturalista y deplora que se haya alejado de la propuesta de Agua (1980). Es esta, sin duda, una postura extrema y con cierto acento comisarial. Me parece, más bien, que Yawar Fiesta interpela desde la ficción a ese paradigma determinista y dramatiza tensiones en las que se imbrican la actualidad y la larga duración, los factores étnicos y los de clase, lo occidental y lo andino. A partir de los modos en que estos elementos se viven en la praxis cotidiana de los sujetos —y en esto radica mi clave de lectura de Yawar Fiesta— se tornan inteligibles las pugnas y alianzas entre grupos que la prohibición gubernamental de la corrida de toros indígena precipita. El texto no solo traza fronteras entre tipos humanos, al modo de una crónica meramente descriptiva, sino que al representar a estos en su interrelación concreta pone en escena la cuestión del Poder: el principio de autoridad no es por casualidad uno de los motivos básicos de Yawar Fiesta. Así, los vínculos entre lo dominante y lo dominado, lo hegemónico y lo emergente, se figuran problemáticamente en ella: el impase desde el cual habla el texto es el de una situación en la que las jerarquías pueden ser contestadas pero, al mismo tiempo, es aún imposible alcanzar un nuevo orden.

Comentando sobre el lenguaje de su primera novela, Arguedas afirma que «Yawar Fiesta está comprendido aún en el estilo de Agua» (1980, p. 15). Ese estilo pretende aclimatar el castellano a una vivencia cultural que se nutre del quechua: el idioma nativo circula a través del español no como sustrato sino, para emplear la certera fórmula de Alberto Escobar, a partir de «una matriz lingüística consolidada sobre la interacción paralela entre el castellano y el quechua» (1984, p. 138). A eso llama el novelista «la solución del bilingüe»: una búsqueda tortuosa, complicada, que no puede reducirse al modo de referir en castellano los discursos de personajes monolingües. No asistimos, entonces, tan solo a una tentativa de encontrar un registro verosímil para venir la experiencia andina —lo cual, sin duda, ya alejaría al lenguaje de Arguedas del utilizado por López Albújar o García Calderón—. Por eso el autor subraya que, en su obra, el encuentro de las dos lenguas no reproduce un dialecto existente. La propuesta es mucho más ambiciosa, su proyección más vasta: se trata nada menos que de realizar una utopía lingüística en la escritura. Así, la forma de los enunciados novelescos incorpora e inscribe los dislocamientos culturales que sacuden a la historia y a la conciencia del escritor. Se explica por esto que Arguedas concibiese a su trabajo como una vía crucis, un arduo recorrido hacia la

expresión. Según su propio testimonio, le tomó cinco años «desgarrar los quechuismos y convertir al castellano literario en el instrumento único» (1980, p. 15). Pero la tarea no concluyó con la primera edición de Yawar Fiesta: las ediciones de 1958 y 1968 presentan variantes cuyo sentido es, precisamente, el de ajustarse aún más al proyecto de construir un discurso transculturado.

La anécdota sobre la cual gira Yawar Fiesta tiene la virtud de condensar, con la exactitud plástica de una metáfora, los temas ideológicos de la novela. Cada año, en el aniversario de la independencia del Perú, los comuneros celebran una corrida a la que acude todo Puquio. Lo que ofrecen es una versión particularmente peligrosa de la tauromaquia española: en el turupukllay, campesinos armados con dinamita arriesgan la vida a pecho descubierto contra un toro montaraz. Es la fiesta de la sangre, un hiato trágico y ritual en la rutina del pueblo. Para ese acontecimiento cumbre de los festejos de 28 de julio se preparan las cuatro comunidades de Puquio; señores y mestizos, de otro lado, aguardan con ansiedad el día de la corrida y ocupan sus conversaciones anticipando los pormenores que esta habrá de deparar. La acción de Yawar Fiesta se sitúa en un año no especificado en la década del 1930: la comunidad de K'ayau se ha propuesto cazar al Misitu, un toro de prestigio mítico, y la fiesta promete ser memorable; de Lima, sin embargo, llega una circular que prohíbe las corridas a la manera andina. ¿Se mantendrá la tradición o el Estado prevalecerá? ¿De qué modo y con qué razones se definirán los campos? La intriga se echa a andar desde estas interrogantes.

El relato no comienza, sin embargo, con este planteo argumental. El conflicto que anima la fábula de Yawar Fiesta no puede entenderse sin primero colocarlo en perspectiva. Los dos primeros capítulos de la novela —«Pueblo indio» y «El despojo»— cumplen la función de localizar el escenario físico y humano en el que se desarrollará la historia; la edición de 1941, además, se abría con otro capítulo descriptivo, que Arguedas eliminó en las reediciones posteriores[21].
El lector ideal de la novela, exterior al mundo representado, ignora el subtexto histórico y cultural que está en juego: la instancia narrativa se impone la tarea de situarlo, de dibujar las coordenadas que sirven de telón de fondo al drama.
El texto, entonces, parte de asumir una distancia hermenéutica: el énfasis informativo de los capítulos introductorios cubre esa brecha, pero conviene anotar que el narrador no funge únicamente de intermediario. Aunque no participa de la historia como personaje, en su acto de narración pugna por definir su espacio simbólico ante las turbulencias y paradojas que atraviesan el relato: el proceso de contar, en suma, involucra la propia identidad del narrador.

Las primeras líneas de «Pueblo indio» nos colocan en los alrededores del pueblo, en un punto estratégico desde el que se distinguen parcialmente los contornos de Puquio: «Entre alfalfares, chacras de trigo, de habas y cebada, sobre una lomada desigual, está el pueblo» (1980, p. 19). Aparte de presentar un paisaje amable, se nos informa de las fuentes que nutren en parte la economía del lugar. El narrador mira desde el abra de Sillanayok', en un recodo de la carretera por la que un viajero de la costa llegaría a Puquio. El detalle no es gratuito, pues la voz narrativa organiza su descripción en explícito contrapunto con las impresiones usuales de los forasteros: «—¡Pueblo indio!— dicen los viajeros cuando llegan a esta cumbre y divisan Puquio. Unos hablan con desprecio; tiritan de frío en la cumbre los costeños, y hablan: —¡Pueblo indio!» (p. 20).

Obviamente, el narrador no comparte ese desdén y replica vindicando con orgullo las ventajas del pueblo andino: «Pero en la costa no hay abras, ellos no conocen sus pueblos desde lejos. Apenas si en las carreteras los presienten, porque los caminos se hacen más anchos cuando la ciudad está cerca, o por la fachada de una hacienda próxima, por la alegría del corazón que conoce las distancias. ¡Ver a nuestro pueblo desde un abra, desde una cumbre donde hay saywas de piedra, y tocar en quena o charango, o en rondín, un huayno de llegada!» (p. 20). Arribar al terruño es una experiencia estética que los costeños no pueden apreciar ni compartir: el retorno motiva una epifanía, la emoción del reencuentro con un espacio cargado afectivamente. La tirada lírica del narrador no solo establece una oposición entre la costa y el Ande, sino un contraste entre «ellos» y «nosotros». Lo que en el curso de la novela se hará notorio, sin embargo, es que el plural de la primera persona dista de designar a una colectividad homogénea: de hecho, el contenido de ese pronombre será una de las cuestiones básicas de Yawar Fiesta. Así, la polaridad del comienzo —en apariencia nítida— se enturbiará con la evidencia de cruciales desencuentros y fisuras, de contradicciones no resueltas entre los grupos que forman la sociedad puquiana.

Ya desde Sillanayok', antes de ingresar al pueblo, es posible distinguir tres de los cuatro ayllus tradicionales en que se dividen los comuneros. Presumiblemente, el hipotético viajero costeño ignorará que los tres barrios indios que se divisan a la distancia corresponden a Pichk'achuri, K'ayau y Chaupi. El narrador, sin embargo, está dotado de un saber nacido de la experiencia. La capilla de Chaupi, por ejemplo, «con su torre blanca y chata» (p. 20), permite introducir las diferencias entre comunidades: «—¡Atatao!— dicen los comuneros de los otros barrios. Parece iglesia de misti» (p. 20). También los campesinos de Chaupi

comparten, sin embargo, el menosprecio hacia los gustos de los principales: «Mejor que de misti», pregonan, y en su jactancia se descubren las tensiones entre las fuerzas que configuran Puquio. En el plano de la representación, describir el ámbito físico conduce necesariamente a incorporar factores étnicos y de clase: la topografía del poblado andino supone un espacio social, humano, valorado por el discurso y la práctica de sus habitantes.

En esa línea, la voz narrativa descifra el contenido del trazo mismo del pueblo. Los barrios indios carecen de calles y es sintomático que ese rasgo se deba a la actividad que ocupa a sus moradores: «los comuneros han levantado sus casas, según su interés, en cualquier parte, sobre la laderita, en buen sitio, con su corral cuadrado o redondo pero con seña, para conocerla bien desde los cerros» (p. 21). En términos estrictos, para los comuneros no opera una distinción drástica entre lo rural y lo urbano: existe, más bien, una continuidad. El transeúnte imaginario, cuyo trayecto hilvana el registro del espacio puquiano, sigue su camino hasta encontrar que «ya junto a la cumbre de la lomada hay callecitas angostas, empedradas y con aceras de piedra blanca; tiendecitas con mostradores montados sobre poyos de barro y, en los mostradores, botellas de cañazo, pilas de panes, monillos multicolores para indias, botones blancos de camisa, velas, jabones, a veces piezas de tocuyo y casinete» (p. 21). Arterias precarias y bodegas modestas: las evidencias indican que el barrio indio ha quedado atrás. El narrador precisa que, en efecto, este es «el sitio de los mestizos; ni comuneros ni principales, allí viven los chalas, las tiendas son de las mestizas que visten percala y se ponen sombrero de paja» (pp. 21-22). Física y socialmente, los mestizos constituyen un sector intermedio: no sorprende, entonces, que el comercio sea su principal fuente de trabajo.

El motivo del paseo introduce a la mirada en el dominio de lo representado. Al mismo tiempo, el relato sigue la lógica de una progresión, revela una racionalidad en los usos del espacio: intuimos que la forma del pueblo es, literalmente, textual. Ambos aspectos se funden cuando se indica la llegada al barrio de los señores: «Casi de repente, llegando a la cima de la lomada, se entra al jirón Bolívar. —¿Qué?— dicen los forasteros. Se sorprenden» (p. 22).
El narrador explica de inmediato las razones del asombro: la calle de los mistis «es larga, angosta, bien cuidada, con aceras de piedra pulida» (p. 22). El jirón Bolívar parte de la Plaza de Armas y se extiende por unas cuadras, hasta terminar en la Plaza del Ayllu de Chaupi. En él «están las casas de los vecinos; allí están las cantinas donde se emborrachan; ahí está el billar, la botica, las tiendas de comercio» (p. 22). Morada, servicios y entretenimiento se integran en

la excluyente unidad del barrio de los mistis: no estamos ante un punto de confluencia, sino ante un dinamismo callejero que supone la pertenencia a un estamento privilegiado. Los indios no lo transitan y los mestizos solo se aventuran a él como espectadores mudos, aceptando sumisamente que no tienen derechos sobre ese territorio: «Por las noches, los mestizos se reúnen a la puerta del billar y de las cantinas, para ver lo que juegan y lo que toman los mistis. A veces entran a las tiendas, se paran apoyándose en la pared, para no estorbar, y miran» (p. 28). Si los mestizos se esmeran en ser una audiencia discreta, los mistis hacen del jirón un teatro en el cual ofrecen sin ambages el espectáculo de sus pasiones: «Allí se buscan entre ellos, se pasean, se miran frente a frente, se enamoran, se emborrachan, se odian y pelean. En el jirón Bolívar gritan los vecinos cuando hay elecciones; allí andan en tropas echando ajos contra sus enemigos políticos; a veces rabian mucho y se patean en la calle, hasta arrancan las piedras del suelo y se rompen la cabeza» (pp. 23-24). La comedia humana que se escenifica ahí es la del grupo dominante: exhibir sentimientos abiertamente y en público deviene prerrogativa de ese sector. Retener ese dato resultará crucial para entender la potencialidad subversiva tanto del turupukllay como de la actitud desafiante de los mestizos del Centro Unión Lucanas.

El consenso entre los visitantes costeños señala que el jirón Bolívar es el lugar que mayor interés reviste en el pueblo. Su juicio, sin embargo, no lo rubrican los comuneros. El narrador acude a la omnisciencia para revelar un dato oculto en el tráfico cotidiano entre indios y mistis: el vehemente desprecio que aquellos sienten por la capa dominante. El pasaje es bastante explícito, aunque, como veremos, encierra también una soterrada ambigüedad:

Pero cuando los puquios miran desde lo alto, desde Sillanayok’ abra, desde la cumbre del taita Pedrork’o; cuando miran el jirón Bolívar, brillando como lomo de culebra entre el tejado de los ayllus, asqueando, dicen:

—¡Atatauya, Bolívar calle!

Cuando los indios miran y hablan de ese modo, en sus ojos arde otra esperanza, su verdadera alma brilla. Se ríen fuerte, quizá también rabian (p. 28).

No resulta difícil encontrar un paralelo con el párrafo final de «Agua», cuando desde la cumbre de un cerro el narrador-protagonista grita, con furiosa impotencia: «¡Que se mueran los principales de todas partes!». Aquí estamos, sin embargo, ante el discurso directo de un personaje colectivo, mientras que en «Agua» se trata del enunciado de un individuo solitario, atípico: el niño que vive el drama existencial de no pertenecer a ninguno de dos bandos en pugna irreconciliable. De todas maneras, en ambos casos se vislumbra la posibilidad —o, mejor dicho, el deseo— de una revuelta mesiánica. No solo cabe la comparación con «Agua»: al principio de «Pueblo indio» se anotaba, eufóricamente, la vivencia del poblador andino al volver a su lugar de origen. Notemos que la atalaya del narrador es la misma desde la que los indígenas desahogan su ira: ¿es que acaso no forman parte del «nosotros» al que adhería la voz narrativa? La incongruencia puede llamar a la perplejidad, pero más que detectar un supuesto desliz del novelista importa remitir esa contradicción a la problemática que informa al texto. Puede argüirse que el júbilo del retorno está ausente de la perspectiva de los comuneros: en su vida cotidiana, la fisonomía del pueblo está asociada al drama del despojo y la opresión, a la certidumbre de que los indios son un grupo subalterno. Es sintomático que en la percepción habitual de los comuneros salte a la vista el barrio de los principales y no la totalidad de Puquio. Cuando no se lo coteja con su contraparte costeña, las hendiduras que marcan al pueblo serrano se ponen en evidencia.

Desde la mirada de los comuneros, el jirón Bolívar y la Plaza de Armas están incrustados en Puquio, representan una irrupción violenta. El narrador no se restringe a interpretar sincrónicamente el orden que articula al pueblo: su descripción invoca también al pasado e introduce, así, la dimensión de la diacronía. Nos enteramos que «Puquio es pueblo nuevo para los mistis. Quizá hace trescientos años, quizá más, quizá menos, llegaron a Puquio los mistis de otros pueblos donde negociaban en minas. Antes, Puquio entero era indio» (p. 24). No son los parámetros de la historiografía moderna, con su necesario énfasis en las fuentes documentales, lo que se aplica aquí: la imprecisión insinúa un conocimiento transmitido por tradición oral. Más adelante, uno de los mistis locales habrá de corroborar esa sospecha al elogiar el coraje de los comuneros de Puquio: «Nuestros indios son resueltos. No crea usted que son como esos indiecitos de otros pueblos. Antes, en otros tiempos, nuestros abuelos tuvieron que pelearse para sujetar a estos indios. ¡Y más de un susto les dieron!» (p. 57). La memoria de los principales no ignora que su llegada al pueblo —una llegada

que, en buena cuenta, equivale a una usurpación— supuso una contienda encarnizada.

Las circunstancias en las cuales los mistis se adueñaron de Puquio explican por qué el plano del pueblo difiere del trazo típico de otras poblaciones andinas. Aquellas localidades que se originaron en los tiempos de la Colonia respondían a un criterio urbanístico solo a medias y conflictivamente reproducido en el escenario de la novela: «Esos pueblos —y el narrador se refiere a los fundados durante el auge minero del virreinato— tienen nombres de santos, sus calles son anchas; la Plaza de Armas, bien cuadrada, está al medio del pueblo; la iglesia es grande, con puerta de arco; el altar mayor de las iglesias es, a veces, de madera tallada, y el dorado se ve todavía» (p. 24). El diseño de estas poblaciones no es, en absoluto, azaroso: corresponde a los criterios sentados en las Ordenanzas Reales que Felipe II emitió en 1573 (Girouard, 1985, p. 235). El agotamiento de las vetas de plata condujo a los poderosos de la región a desplazarse a la agricultura. Puquio, por su abundancia de mano de obra indígena y aguas de riego, se convirtió así en una presa codiciada. De ahí data la segunda —y, en definitiva, espuria— fundación del pueblo. Así, la voz narrativa informa que «los mistis fueron con su cura, con su Niño Dios extranguero, hicieron su Plaza de Armas en el canto del pueblo; mandaron hacer su iglesia, con puerta de arco y altar dorado; y de ahí, desde su plaza, como quien abre acequia, fueron levantando su calle, sin respetar la pertenencia de los ayllus» (Arguedas, 1980, p. 25). Es interesante que, en el sumario del narrador, la ruptura política entre el poder virreinal y la legalidad republicana carezca de relevancia. De hecho, el resumen de la vida puquiana —que prescinde de todo rigor cronológico— subraya en esos dos periodos la vigencia de una misma lógica colonial. El 28 de julio no designa, entonces, el origen de una identidad autónoma, abarcadora: es, por el contrario, otro inicio apócrifo. En el discurso, un proceso de siglos se condensa en la brevedad de este enunciado: «En poco tiempo, cuando ya había casas de balcones en el jirón Bolívar, cuando pudieron acomodar algunas calles, a un lado y a otro del jirón Bolívar, trasladaron la capital de la provincia a su nuevo pueblo» (1980, p. 25). La exactitud factual cede en importancia ante la necesidad de establecer una oposición entre los derechos ancestrales de los comuneros y la ilegítima autoridad de los principales. Desde ese juicio ético y político se entiende que trescientos años aparezcan como un lapso corto, como una falsa antigüedad. La Conquista, de otra parte, no es un episodio cancelado: su argumento —que nuevas realidades complican— impregna las luchas del presente y condiciona a los actores sociales. ¿Es la historia andina, entonces, nada más que la obsesiva insistencia de una traumática escena primaria?

La respuesta de Arguedas se relaciona con esta imagen, pero la matiza considerablemente: en la poética y la escritura de Yawar Fiesta notamos sobre todo la pertinaz dialéctica de la repetición y la diferencia, la voluntad de aprehender las inciertas transacciones entre la continuidad y el cambio.

Volvamos ahora a la fisonomía de Puquio: si no reproduce el modelo colonial del damero, la lógica de un centro desde el cual se tienden las líneas del conjunto urbano, eso no significa que carezca de una forma definida. El diseño de la capital de Lucanas —o, más bien, de aquella parte en la que se concentran las fuerzas dominantes— evoca una figura zoomorfa, en la que se cristalizan la presencia del Estado y las relaciones de poder entre los habitantes del pueblo. Así, el narrador declara: «Por eso, el jirón Bolívar es como culebra que parte en dos al pueblo: la Plaza de Armas es como cabeza de la culebra, allí están los dientes, los ojos, la cabeza, la lengua —cárcel, coso, subprefectura, juzgado—; el cuerpo de la culebra es el jirón Bolívar» (p. 23). En esta lectura del espacio, el ámbito físico de los principales y la autoridad estatal señala una insidiosa intrusión, una fractura interna. Que la Plaza de Armas albergue a las instituciones del Estado —y sea, por tanto, la «cabeza de la culebra»— nos conduce a reconocer una ambivalencia: el centralismo administrativo se experimenta también desde el interior de Puquio, pero eso no impide que una perspectiva identificada con los sectores populares lo perciba ajeno, foráneo.

A la gráfica metáfora de la culebra, en la cual se resumen y valoran los antagonismos sociales que definen al pueblo, la complementa un movimiento metonímico. En la Plaza de Armas «están las mejores casas de Puquio; allí viven las familias de mistis que tienen amistades en Lima —“extranguero”, dicen los comuneros—, las niñas más vistosas y blanquitas […]» (p. 23). Las polaridades entre sierra y costa, entre opresores y oprimidos, se plasman en ese nudo, en ese lugar privilegiado donde cultural y políticamente la capital de la provincia se remite a la capital de la república. De otro lado, en el capítulo siguiente de la novela —«El despojo»—, el narrador mostrará de qué manera Lima afecta a la economía regional. Hemos visto ya que el arribo de los mistis a Puquio se debió al pasaje de la actividad minera a la agrícola. En el presente de la fábula, sin embargo, el sector dominante es ya el ganadero. No se trata, por cierto, de un tránsito pacífico: la demanda de pastizales ha originado un sistemático embate contra las tierras de puna, que le pertenecían tradicionalmente a las comunidades indígenas. En el nivel del relato —al igual que en «Pueblo indio» y en el que fue originalmente el primer capítulo de Yawar Fiesta—, se descubre la voluntad de esclarecer el repertorio histórico a partir del que la trama se hará inteligible; por

ello, la narración escénica —aunque más marcada que en los dos capítulos anteriores— se subordina a la descripción sinóptica y el comentario. La voz narrativa precisa a qué se debió el interés de los principales en las tierras de altura:

Casi de repente solicitaron ganado en cantidad de la costa, especialmente de Lima; entonces los mistis empezaron a quitar a los indios sus chacras de trigo para sembrar alfalfa. Pero no fue suficiente; de la costa pedían más y más ganado. Los mistis que llevaban reses a la costa regresaban platudos [...] Y andaban desesperados, del juzgado al coso, a las escribanías, a los potreros. Y por las noches, zurriago en mano, con revólver a la cintura y cinco o seis mayordomos por detrás. Entonces se acordaron de las punas: ¡Pasto! ¡Ganado! Indios brutos, ennegrecidos por el frío. ¡Allá vamos! Y entre todos corrieron, ganándose, ganándose a la puna. Empezaron a barrer para siempre las chukllas, los pueblitos, empezaron a levantar cercos de espinos y de piedras en la puna libre (p. 32).

No se requiere ser un experto en ciencias sociales para comprender que, sin un cierto avance del capitalismo, resultaría inexplicable el crecimiento del mercado interno. Los cambios sufridos por la sociedad peruana en las primeras décadas del siglo terminan afectando incluso a esos punarunas que parecían vivir al margen de ella. Pero la modernización, en vez de integrarlos como ciudadanos y consumidores, los priva de sus propiedades y los condena a dispersarse. A esta idea regresaremos, por cierto, al concentrarnos en El mundo es ancho y ajeno. De otro lado, los culpables de la expoliación nada tienen que ver con el paradigma clásico del empresario burgués: el ejercicio directo de la violencia, la manipulación arbitraria de la legalidad y las relaciones serviles que imponen a los indios los asocian, más bien; al tipo precapitalista del gamonal. Dicho sea de paso, la palabra gamonal empezó a utilizarse en el siglo XIX y surge de comparar a los poderosos locales con una planta dañina (Flores Galindo, 1986, pp. 246-247). Por lo general, alude a los terratenientes andinos, aunque es también aplicable a ciertas autoridades y a comerciantes: describe, en consecuencia, un régimen político indesligable de la gran propiedad rural y el sojuzgamiento de la población campesina.

Los capítulos iniciales de Yawar Fiesta proporcionan, entonces, el marco crítico del argumento. La descripción no solo pretende documentar un panorama social, sino que se esfuerza por inscribir las relaciones afectivas y culturales del narrador con el universo referido. Así, la omnisciencia no disfraza la posición de la instancia narrativa: es cierto que el narrador de Yawar Fiesta no interviene en la fábula, pero eso no supone que aspire a una suerte de neutral invisibilidad. No es suficiente verificar que la narración se presenta, básicamente, en tercera persona; después de todo, la primera persona del plural se desliza al celebrar el regreso al pueblo de origen. Más importante todavía resulta advertir que, al figurarse solo en parte como individuo, el narrador se otorga la facultad de abarcar experiencias que rebasan las posibilidades cognoscitivas de una persona. Al no restringir su campo de visión, puede transitar sin dificultad de la focalización interna a la externa, cubrir los abismos que dividen a los distintos sectores de la sociedad puquiana. Por añadidura —y esto me parece crucial—, se permite elucidar la densidad temporal que nutre al territorio descrito: en la superficie física de Puquio descubre un palimpsesto, las pruebas tangibles del pasado. Describir es, así, saturar de historia las contigüidades que se presentan en el espacio[22].

Fue en 1925 que los comuneros de Puquio realizaron la proeza de abrir, en apenas veintiocho días, una carretera que unió su pueblo a Nasca y la costa. El trabajoso camino hacia Lima se acortó espectacularmente: un viaje que antes tomaba varios días se redujo a solo uno. Gracias a la labor de los diez mil comuneros de Lucanas, el 28 de julio de ese año llegó a Puquio el primer camión. En Yawar Fiesta, ese acontecimiento funciona como un persistente leit-motiv que circula a lo largo del texto y repercute en los varios niveles de este. Elementos centrales en la novela, como la captura del Misitu, la migración creciente hacia la capital y los vínculos entre comuneros y mistis se conectan estrechamente con la construcción de la carretera.

En la primera versión publicada de Yawar Fiesta, el narrador introducía el paisaje aledaño a Puquio desde la vía edificada por las comunidades. De hecho, ese primer capítulo y «Pueblo indio» invocan la imagen de un viajero que sigue la ruta Nasca-Puquio. No se trata solo de un detalle realista, sino de uno de los tópicos decisivos del relato: el tema de la conexión entre costa y sierra encuentra su forma física, material, en la carretera. De ahí viene, en gran medida, su importancia, pero es fundamental percatarse de otro factor: el énfasis del novelista recae menos en el camino en tanto producto que en la actividad de sus productores. Que el acento se coloque sobre todo en el esfuerzo y la voluntad

colectivas de los ayllus puquianos conduce a un deslinde propuesto por Marshall Berman: aquel que separa a la «modernización como rutina» de la «modernización como aventura» (1988, p. 243). Epopeya del trabajo, la labor de los campesinos sirve para poner de manifiesto las enormes potencialidades del sector comunero. Ni siquiera los mistis pueden regatear su admiración ante la hazaña, de la que ellos serían incapaces. Al historiar el proceso de la construcción, la voz narrativa informa que «los vecinos nunca se habían atrevido a pensar en la carretera de Nasca, a pesar de que ellos aprovecharían más del camino. ¡Era imposible! Trescientos kilómetros, con la cordillera de la costa que se levantaba como una barrera entre Nasca y Puquio. ¡Ni para soñarlo!» (Arguedas, 1980, p. 92). Mientras la lucha contra la naturaleza les parece quimérica a los principales, en los comuneros estimula un impulso fáustico: en gran medida, su ganancia estriba en demostrar su fuerza. La mayor fluidez en el comercio que la nueva carretera implica habrá de acarrearles relativas ventajas a los campesinos, pero no es el afán de lucro lo que motiva su proyecto.

¿Qué guio a los comuneros de Lucanas para acometer la tarea? Ciertamente, no fueron expectativas económicas las que desencadenaron su energía. Fue, más bien, la noticia de que los habitantes de Coracora, capital de la provincia de Parinacochas, habían decidido abrir una carretera a la costa, con el propósito de «llegar a Lima en cinco días, y para hacer ver a los puquianos que ellos eran más hombres» (1980, p. 91). A primera vista, parece un simple orgullo localista el que instiga a los ayllus puquianos. De hecho, nos enteramos de que «el año anterior, para asustar a los comuneros parinacochas, los puquios levantaron la plaza de mercado en dos meses» (p. 91). Sin embargo, la lógica de los comuneros se liga menos al criterio de competencia que al de emulación: adelantarse a sus pares de Coracora no supone concebirlos como enemigos, sino ver en ellos a contendores que es preciso superar en buena lid. La racionalidad que aquí emerge no es, en absoluto, pragmática: se aproxima, en ese sentido, más a la esfera del juego que a la de la producción. El resultado final y el proceso mediante el cual este se alcanza no están regidos por una razón utilitaria; al contrario, la faena sirve fundamentalmente para expresar los atributos de la colectividad. Fiesta y producción no resultan polos contrarios, sino que se fusionan en la práctica: «Trabajaban desde el amanecer hasta bien entrada la noche. Y de las abras, de las quebradas, de las estancias y de los pueblitos que hay en los cerros, oían el canto de los andamarkas, de los aukaras, de los chacrallas… Por la noche tocaban flauta, y cantaban por ayllus, de cien, de doscientos, de quinientos, según los pueblos» (p. 95). La edificación de la carretera se realiza bajo normas tradicionales, arraigadas en el pasado popular

andino, pero al mismo tiempo es una empresa paradigmáticamente moderna, de vastas consecuencias económicas, políticas y culturales. Después de todo, el camino a Lima abre la posibilidad de encuentros inéditos entre los Andes y Occidente: es, precisamente, en torno a esos encuentros que gira el drama de Yawar Fiesta.

El modelo de la emulación no se ilustra tan solo en el caso de la carretera Nasca-Puquio. Se presenta también en la fiesta misma del 28 de julio, en el yawar fiesta que le da título a la novela. Habitualmente, correspondía a los comuneros de Pichk'achuri el honor de prevalecer en el turupukllay; el año en el que transcurre la acción de Yawar Fiesta, sin embargo, los comuneros de K'ayau están determinados a quebrar esa racha y planean capturar al Misitu. La ferocidad del animal es legendaria —los k'oñanis, por ejemplo creen que se trata de una bestia mítica, salida de un lago—. El propósito de los k'ayaus puede parecer excesivamente ambicioso, pero hay un sólido motivo para pensar que no es irrealizable, como lo resalta el siguiente diálogo entre mistis:

—No, don Pancho. La pelotera va a ser en K'oñani. El ayllu está decidido, aunque sea quinientos indios irán por el Misitu. El toro va a hacer su agosto en la puna. ¡Qué tal destripadera irá a hacer!

—Cuando los indios se deciden, no hay caso. ¿No ve cómo la carretera a Nasca la hicieron en 28 días?

La gente iba aumentando en la esquina de don Pancho Jiménez.

—Es que también trabajaron más de diez mil indios.

—Les entró la fiebre del camino ¡Y había que ver! Parecían hormigas.

—Y a ese toro lo traen. ¡Ya verán! Verdad que es un solo ayllu, pero son como dos mil. Aunque sea muerto, pero lo ponen en la plaza (pp. 50-51).

El comerciante Pancho Jiménez y el terrateniente Julián Arangüena son, desde actitudes distintas, los dos mistis que respaldan la corrida indígena y rechazan las innovaciones que la prohibición del gobierno central por fuerza introduciría. Irónicamente, debido a su apoyo al turupukllay, terminan ambos detenidos en la cárcel del pueblo el día de la corrida. En vez de contrastar a estos personajes, sin embargo, quiero continuar trazando las analogías entre la construcción de la carretera y la celebración del 28 de julio. Es, precisamente, Jiménez quien le explicará al subprefecto que «aquí en la sierra, la fiesta, toda clase, de santos y del patria, es de la indiada. Los vecinos le sacarán el alma a los indios. Pero si hay fiesta en el pueblo, es de los ayllus» (p. 83). En esas ocasiones, los mistis son simples espectadores y el protagonismo corresponde al grupo subalterno: así, se asiste a una tácita subversión, a un trastocamiento de las jerarquías sociales. En cierta medida, surge la imagen del «mundo al revés», de esa ruptura simbólica del orden establecido que Bakhtin identificaba con las formas tradicionales del carnaval. Es preciso, sin embargo, no extremar la similitud: el yawar fiesta, para mencionar solo una diferencia central, no se nutre de la visión cómica y grotesca que articula a lo carnavalesco[23]. En el texto de Arguedas se insiste, sobre todo, en cómo los campesinos consiguen ocupar el centro de la escena y empujan al grupo dominante a un segundo plano. El relato estiliza más de una vez ese movimiento. Cuando los comuneros ocupan masivamente la Plaza de Armas, reclamando garantías de que la corrida se realizará, se subraya el contrapunto entre la estampa imponente de la multitud y el aspecto irrisorio de los vecinos: mientras los indios invaden «como tropa cerrada» el espacio por excelencia de los principales, estos se refugian en el corredor de la alcaldía y ahí «al pie de la lámpara se juntan, de tres, de cuatro, moviendo sus bracitos» (p. 77). El hecho de que este pasaje se filtre a través de la mirada racista del subprefecto —un hombre para el cual los comuneros no son más que «puro ganado»— sirve para enfatizar el sentido último de la comparación. En una vena similar, el día en que se anunció la decisión de abrir la carretera, los comuneros puquianos se adueñaron también del mismo sitio: el narrador informa que «cuando los últimos indios desaparecieron tras de la esquina, la plaza quedó como apagada, y en medio, gritando como una tropita de escarabajos, todos los

vecinos; sus vivas y habladurías hacían todavía eco en el atrio de la iglesia» (p. 93). Sin duda, en ninguna de las dos escenas se plantea un desafío explícito contra las bases del poder económico de los mistis, pero se deja esbozada la posibilidad futura de esa confrontación. Así, el duelo definitivo entre opresores y oprimidos —que los mestizos del Centro Unión Lucanas ansían— está de algún modo prefigurado en la vida del pueblo: el pathos de la novela se cifra en la doble evidencia de que la rebelión no es inminente y, sin embargo, si esta se produjese los campesinos no estarían condenados a la derrota.

Encontrar puntos de contacto entre la edificación de la carretera y la captura del Misitu no implica que ambas sean, a la larga, idénticas. Indudablemente, las dos empresas participan de una racionalidad semejante —es decir, la del trabajo comunitario— y desmienten el estereotipo oligárquico del indio melancólico y pasivo. Donde la divergencia se marca, sin embargo, es en las proyecciones de estos dos logros: el camino a Nasca supone una voluntad modernizadora que está ausente de la corrida tradicional, pero incluso ese deslinde resulta menos claro en el texto de lo que inicialmente se podría creer. La línea divisoria se vuelve borrosa porque, en Yawar Fiesta, todas las polaridades se representan desde ángulos y focos a veces complementarios, a veces contradictorios: tan importante como el recuento de los hechos es anotar los discursos y valoraciones que los acontecimientos engendran.

Desde el punto del centralismo limeño, por ejemplo, entre la corrida y la carretera no hay vínculos posibles. Los diarios de la capital elogiaron en su momento la construcción del camino, ponderando que esta se realizó «por iniciativa popular, sin apoyo del gobierno» (p. 99). Lo mismo podría decirse, literalmente, de la caza del toro y del turupukllay, pero ellos no estimulan un entusiasmo equivalente. De hecho, es improbable que la prensa limeña juzgase digna de anotarse a la anécdota de Yawar Fiesta; a lo sumo, le depararía un escueto suelto en la página de «Locales». El detalle no resulta nimio si lo ponemos en relación al proyecto que la novela encarna: dar una versión compleja, plausible, de un espacio social desfigurado por las simplificaciones o el silencio. Es cierto que la novela de Arguedas no es un mero documento —y, por supuesto, menos todavía en el sentido positivista del término—, pero sería un error olvidar que uno de sus propósitos es el de transmitir información. El novelista recurre con frecuencia a los registros de la etnografía o la crónica porque, en buena cuenta, la ficción sería ininteligible para sus lectores ideales si no se inscribiera el referente extratextual de esta: el considerable peso de la prosa descriptiva —y, en menor medida, del comentario autorial— en Yawar

Fiesta se explica por qué sus destinatarios no comparten con el autor un repertorio familiar, una zona de saber consensual. Así, es comprensible que la novela incorpore o aluda a géneros discursivos que directamente se ligan a la función de informar: el periodismo, la crónica de viajeros, la monografía histórica, el ensayo interpretativo.

Es revelador que, en Yawar Fiesta, el logro de la carretera preceda a la Ley de Conscripción Vial, a través de la que el gobierno de Leguía movilizó —a la fuerza y sin paga— masas de campesinos en todo el país. En el terreno de las cronologías, la aseveración del narrador no es aceptable: el camino Nasca-Puquio se realizó en 1925, cinco años después que el leguiismo promulgase una de sus leyes más impopulares. El Comité Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo —en el que actuaban abogados, maestros y organizadores campesinos— luchó por la derogación del dispositivo desde los inicios de la década y, ya en 1921, la plataforma del denominado Congreso de Comunidades Indígenas del Perú incluía esta demanda (Oré, 1983, p. 360). Y, sin embargo, en el relato de Arguedas la empresa de los comuneros puquianos desencadena un fervor constructivo entre los pobladores de todas las regiones del país: «En el norte, en el centro, en el sur, hasta en la selva se reunían en las plazas de los pueblos, en cabildo grande; pasaban telegramas al gobierno y comenzaban el trabajo por su cuenta» (1980, p. 99). La tarea de los comuneros de Puquio no se agota en sí misma y, en el discurso del narrador, deviene fundación épica de una práctica popular. Solo más adelante —se nos dice— el impulso creativo de los campesinos será manipulado por el gobierno central y los terratenientes: «Y las carreteras que los ingenieros trazaban, casi siempre daban vueltas, entraban a las quebradas, rompiendo las peñas y roquedales, en meses de meses, a veces en años, porque el camino entrara a las haciendas de los principales» (pp. 99-100). Arguedas publicó Yawar Fiesta en 1940, cuando los ecos del gobierno de Leguía permanecían aún frescos en la memoria colectiva, de modo que su particular versión de cómo se extendió la red vial en el Perú acarrea —a pesar de su tono categórico— una intención polémica[24]. A una modernización forzosa, impuesta desde arriba, opone el texto la imagen de una modernización generada desde abajo, a partir de la voluntad activa de los sectores populares. Es interesante que la dicotomía no se plantee en la forma del discurso utópico, sino como un proceso ya en efecto acaecido: la posibilidad se convierte en ejemplo. Más aún, según los criterios de la productividad y la eficiencia, la intervención del gobierno y las capas dominantes resulta del todo contraproducente, mostrando a las claras que esas fuerzas no son agentes legítimas del cambio: el progreso que dicen encarnar está, si se quiere, mutilado de raíz por el interés particular, por la

expectativa del beneficio privado. Frente a eso, resalta la ausencia absoluta de un cálculo utilitario en el trabajo de las comunidades de Puquio —y, por extensión, en el de quienes se inspiraron en la proeza realizada por estas—. ¿Qué agenda se advierte aquí? Yawar Fiesta no ilustra un programa de acción, pero de su escritura emerge la siguiente propuesta: tanto en el ámbito de lo tradicional como en el de lo moderno, el lugar simbólico del origen corresponde a los campesinos, mientras que el gobierno y los mistis, por su lado, se limitan a cumplir un rol parasitario, adventicio. Puquio fue fundado por los indios, aunque después se lo apropiaran los principales; las carreteras son, también, creación de los comuneros, a pesar que a la larga los poderosos las usurpen.

Sin duda, son dos los efectos principales de los nuevos caminos: articular mejor las redes mercantiles y acelerar la migración hacia la capital. En el primer asunto la novela no se detiene; en el segundo, por el contrario, encuentra uno de sus temas principales. Antes de Yawar Fiesta, de hecho, no hay texto peruano en el cual el flujo andino hacia Lima aparezca como un fenómeno cultural trascendente. Con el curso de las décadas, las intuiciones del narrador se convertirían en lugares comunes del discurso sobre Lima; sin duda, no es poca la perspicacia de quien se atreve a decir, al inicio de la gran ola migratoria de la década de 1940, que ya en el decenio de 1920 «después de seiscientos años, acaso de mil años, otra vez la gente de los Andes bajaba en multitud a la costa» (p. 101). La historia contemporánea y la larga duración se fusionan en el comentario autorial: la misma actitud con que se asumía el pasado de Puquio reaparece, entonces, al tratarse de la presencia serrana en Lima. No estamos aquí, sin embargo, ante los parcos tres siglos que los mistis llevan en Puquio, sino ante credenciales de mayor antigüedad: los supuestos invasores de Lima estarían, en cierto sentido, emprendiendo más bien una reconquista. De otro lado, la voz narrativa sugiere que, al pensarse el Perú popular, lo nuevo y lo viejo pueden ser con frecuencia términos sinónimos. Esa idea no se perfila tanto en Rebelión en los Andes o El nuevo indio, los influyentes ensayos indigenistas de Luis E. Valcárcel y Uriel García; para encontrar su esbozo hay que remitirse, sobre todo, a los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, de José Carlos Mariátegui. En el pensamiento de Mariátegui, la comunidad indígena no es una reliquia histórica, un remanente destinado inexorablemente a desaparecer; por el contrario, es ella uno de los factores que hace verosímil la posibilidad del socialismo en una formación social marcada por relaciones precapitalistas.
Lo que se sabía en 1927 de las comunidades campesinas era, sin embargo, muy poco: apenas unas cien estaban legalmente reconocidas y, sin mayores pruebas, los indigenistas las consideraban herederas directas del mundo prehispánico

(Flores Galindo, 1986, p. 302).

En Yawar Fiesta, el trayecto de la migración y las opciones políticas radicales que emergieron en la década de 1920 se figuran en la trama misma. Luego que la Dirección de Gobierno prohíbe tajantemente que se realice el turupukllay, el subprefecto de Puquio solicita a los mestizos del Centro Unión Lucanas que contraten a un torero en Lima. Estos ven en la petición una inmejorable oportunidad para afirmar su compromiso con los indígenas puquianos y su hostilidad hacia los gamonales del lugar: «¡Nunca más morirán indios en la plaza de Pichk’achuri para el placer de esos chanchos!», promete el estudiante Escobar, entusiasmado, y sus compañeros lo secundan con la misma euforia reivindicativa. La reunión del centro se rubrica cuando Escobar se dirige, con gesto histriónico y solemne, al retrato de Mariátegui. El tono y el tema de su tirada presagian al de la voz poética en «A nuestro Padre Creador, Túpac Amaru», un poema bilingüe sobre la migración que Arguedas escribiría décadas más tarde:

Te gustará werak’ocha lo que vamos a hacer. No has hablado por gusto, nosotros vamos a cumplir lo que has dicho. No tengas cuidado, taita: nosotros no vamos a morir antes de ver la justicia que has pedido. Aquí está Rodríguez, comunero de Chacralla, aquí estamos los chatos Córdova, Vargas; Martínez, Escobarcha; estamos en Lima; hemos venido a saber desde dónde apoyan a los gamonales, a los terratenientes; hemos venido a medir su fuerza. Por el camino de los ayllus hemos llegado. ¡Si hubieras visto esa faena, taita! Capaz hubieran sanado tus piernas y tu sangre. ¡Si hubieras conocido Puquio! Pero nuestro «Obispo» te va a tocar un huayno lucana y nosotros vamos a cantar para ti, como juramento (1980, p. 107).

Orgullosos de sus raíces andinas, identificados con la utopía revolucionaria, los mestizos en Lima representan un nuevo tipo humano, una sensibilidad que en el contexto puquiano hubiera sido sofocada. Basta comparar su autoestima con la de aquellos chatos sumisos que, en el jirón Bolívar, se limitaban a observar las diversiones de los mistis. En vez de asimilarse a los estereotipos costeños, su experiencia limeña les otorga el don de la palabra: la elocuencia de Escobar es la del tribuno, ciertamente, pero además ofrece una variante secular de la ofrenda

ritual. Su discurso deviene, así, una prueba del sincretismo entre lo tradicional y lo moderno.

Hablar en voz alta, afirmar la propia presencia en el espacio social, es lo que define culturalmente la novedad de estos mestizos. En la víspera de la fiesta del 28 se producirá en Puquio un acontecimiento del todo inédito, sin precedentes: Julián Arangüena, el más poderoso de los terratenientes puquianos, será llamado en público «gamonalcito de porquería» por Escobar y el chofer Martínez lo calificará, en su cara, de ladrón (p. 159). El relato se demora en la conmoción y la perplejidad que esta escena produce en los principales: «Don Antenor, don Demetrio, don Gregorio, don Félix, no hablaban, estaban como reducidos; miraban al estudiante Escobar, al "Obispo", a Martínez, al torero; se miraban entre ellos, parecían sorprendidos. Esos chatos acababan de llegar y, sin embargo, se movían junto al subprefecto, como los más principales; los miraban a ellos, a los vecinos notables, como a gente igual» (p. 160). Aunque la violencia de los migrantes mestizos es verbal, eso no disminuye en nada la envergadura de su acto: un protocolo firmemente establecido ha sido violado por primera vez. Así, la virulenta actitud de Escobar y Martínez cifra simbólicamente la ruptura de un esquema estamental y rígido, de un esquema en el cual los sujetos se definen por su pertenencia a una casta. Faltarle el respeto a un vecino notable, desafiado abiertamente, constituye un evento arquetípico: es ni más ni menos que un hito en la historia social de Puquio. Un orden piramidal resulta puesto en cuestión por hombres que, en la práctica, se comportan como ciudadanos. Si los mestizos radicados en Puquio no son más que una comparsa obsecuente de los mistis, los chalos llegados de Lima imponen su condición de individuos con derechos: en ellos, la igualdad formal que la Constitución del país proclama adquiere una resonancia subversiva. Los anonadados mistis no pueden dar crédito a sus oídos cuando asisten a la humillación pública de Julián Arangüena y, desde su perspectiva, la postura de los miembros del Centro Unión Lucanas es incomprensible y escandalosa. En estilo indirecto, el narrador señala el estupor de los vecinos ante la posición de los llegados de la capital: «¿No estaban todavía vivos sus padres, andando rotosos en los barrios y el jirón Bolívar? ¿De dónde habían sacado ese aire de orgullo, esa resolución que les daba valor para enfrentarse a don Julián, para mirar con tanto dominio a los principales del pueblo?» (pp. 160-161). La respuesta es tácita, pero evidente: sin el previo aprendizaje en Lima no se habría producido su metamorfosis política y existencial.

La fuerza moral de los migrantes no se traduce, a la larga, en un efectivo

liderazgo. Los miembros del Centro Unión Lucanas se conciben a sí mismos como una vanguardia, una élite de origen popular que aspira a trastornar el orden hegemónico. Su propósito es, claramente, el de redimir al indio, convertirlo en beneficiario de una revolución futura. Escobar expresa, sin ambages, ese deseo: «Un gobierno amigo, un gobierno de nosotros, por ejemplo, arrancaría más pronto, mucho más pronto, este miedo del indio por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos. Nosotros conocemos su alma, nosotros les iluminaríamos de cerca» (p. 165). En el relato, sin embargo, la afirmación de Escobar resulta irónicamente minada. Para comenzar, Yawar Fiesta enfatiza que el pensamiento mítico no es un mero lastre, sino una potencia inspiradora.
La cosmovisión indígena, de hecho, no se reduce a un cúmulo de supersticiones; por el contrario se representa como un modelo de relaciones con la naturaleza y los grupos sociales, como una racionalidad distinta —pero, y esto es clave— no inferior a la occidental. El progresismo de los mestizos les impide advertir, de otro lado, que ningún cambio radical sería posible sin la participación directa de los comuneros: a pesar de sus buenas intenciones, su proyecto está marcado por un paternalismo de izquierda. Al oponerse al turupukllay, por ejemplo, los mestizos asumen que la fiesta es un circo organizado para el esparcimiento de los mistis. Más aún, piensan que la captura del Misitu no es, en verdad, una iniciativa de los campesinos de K'ayau, sino una maquiavélica maniobra de los terratenientes para oponer entre sí a las comunidades puquianas (p. 134).
La trama de la novela refuta, sin embargo, esa lectura: el panorama es, notoriamente, más complejo de lo que pretende una crítica contestataria poco atenta a peculiaridades antropológicas y culturales.

Al final, el intento de implantar las corridas «a la española» en Puquio fracasa. En el clímax de la novela, los comuneros se niegan a ser espectadores y terminan adueñándose de la plaza de toros. ¿A qué apunta este episodio? ¿Se trata de una apoteosis indígena, del triunfo de la tradición sobre un cambio impuesto desde arriba? La respuesta no puede ser inequívoca, en gran medida porque el narrador omite el comentario directo y opta por la focalización externa: la representación del turupukllay, del núcleo que precipita toda la historia, es nítidamente escénica. Apenas el diestro español sale ignominiosamente del ruedo, los mismos gamonales que habían respaldado al subprefecto exigen que ingresen los toreros de los ayllus. El representante del poder central y los mestizos quedan en silencio, mientras los capeadores indígenas increpan al Misitu y se lanzan contra este, en una lucha sin cuartel. La voz narrativa no escatima detalles violentos. Al Wallpa, se nos dice, «el toro le encontró la ingle, le clavó hondo su asta izquierda»; malherido, pretende mantener la compostura Y frente al palco de los

principales «se hincharon sus pantalones sobre sus zapatos gruesos de suela, y salió por la boca de su wara, borbotando y cubriendo los zapatos, un chorro grande de sangre; y empezó a extenderse en el suelo» (p. 198). Por su parte, la dinamita hace estragos en el Misitu, que «caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego» (p. 198). Ante esto, el alcalde de Puquio —el mismo alcalde que había acatado sin murmuraciones la prohibición del gobierno— dice eufóricamente: «¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!» (p. 198). Con esa observación se cierra la novela y, sin duda, si estuviese en boca de otro personaje podríamos pensar que la suscriben el autor y el pueblo puquiano. No es así, sin embargo, pues el alcalde solo resulta representativo de los mistis y su adhesión a los usos tradicionales es, por decir lo menos, hipócrita y superficial. ¿Quiere decir esto que, confrontado a un asunto espinoso, Arguedas eligió la ambigüedad? Responder afirmativamente implicaría ignorar que, en Yawar Fiesta, el problema central es el de la comunicación: la corrida de 28 de julio no es solo un suceso, sino que en ella se compendian problemáticamente los desencuentros, tensiones y malentendidos entre los puntos de vista que informan a los actores de la novela. Cada uno de los grupos que habitan el texto le da un sentido distinto del turupukllay: para los comuneros, se trata de una afirmación ritual de su poderío; según el subprefecto, es una muestra más del atraso y la barbarie indígenas; los mestizos radicales, por su parte, ven en él un instrumento de control y dominación en manos de los mistis; en la perspectiva de los mistis, por último, es un espectáculo emocionante o —me refiero aquí a Julián Arangüena y Pancho Jiménez— una demostración de la hombría andina frente al supuesto afeminamiento de los costeños. Ninguna de estas valoraciones se genera en el vacío; todas se sustentan, más bien, en factores étnicos, culturales y de clase. Al mismo tiempo, en vez de ubicarlos en compartimentos estancos, el relato muestra a los sectores que intervienen en Puquio a partir de sus interrelaciones concretas.

Hemos reparado en la poética realista de Yawar Fiesta, en los problemas que su escritura le planteó al autor, en los vínculos del narrador con el mundo representado, en los tópicos que el relato activa y, por último, en la mimesis misma. Atravesando todos esos niveles, articulándolos, se advierte una propuesta: la tradición y la modernidad, el centralismo y el gamonalismo, la cultura urbana y el pensamiento mítico, el mundo andino y el espacio costeño se disponen no como binomios cerrados, sino en el vivo dinamismo de sus nexos, en sus fricciones, sus entrampamientos y sus posibilidades. En el horizonte ideológico de Yawar Fiesta se vislumbra el deseo de una síntesis nueva y, de hecho, los sujetos que podrían realizarla existen ya. Son, por cierto, los

comuneros y los migrantes mestizos, aunque en el tiempo de la ficción no hayan conseguido sellar su alianza. Antes de alcanzar la utopía de una totalidad distinta, sin embargo, les será preciso salvar escollos aún más arduos que los vencidos por los comuneros de Lucanas cuando abrieron su ejemplar carretera.

Vale la pena, antes de ingresar al análisis de El mundo es ancho y ajeno, detenerse un instante en las circunstancias editoriales y literarias que rodearon a la novela. El premio que recibió en 1941 le garantizó una difusión envidiable y, entre otras cosas, hizo posible que un año después de editada, Orson Welles se interesase en filmarla (Alegría, 1976, p. 210). Trascender los circuitos locales era, en la década de 1940, una proeza de la que pocos escritores latinoamericanos podían jactarse. Alegría, a los 31 años, se incorporó al minoritario club de los que habían alcanzado ese logro. De otro lado, el año de publicación de El mundo es ancho y ajeno fue, para la narrativa latinoamericana, particularmente significativo: pocas veces, en el curso del siglo, la prosa del continente se ha mostrado tan prolífica y versátil. De hecho, resulta imposible hacerle reparos a la siguiente observación de Ángel Rama:

Hay una fecha que puede considerarse clave: el año 1941, porque registra la aparición de veinte obras narrativas, varias capitales, que permiten hacer un corte horizontal en el continente, revisando las distintas orientaciones narrativas, las diversas generaciones y las plurales áreas literarias de América (1982, p. 141).

Sin duda, sería faltar a la verdad atribuirle a la obra de Alegría un éxito fugaz, un reconocimiento apenas pasajero. No es mi propósito, por lo demás, comprobar si los lectores han dejado de favorecer a El mundo es ancho y ajeno. Lo que me interesa registrar, más bien, es el relativo anacronismo de la novela. Antes de proseguir, sin embargo, se impone una aclaración: en la década de 1960, desde un programa polémico, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa hablaron de una «novela primitiva» a la cual se opondría la «nueva novela». Las connotaciones peyorativas de esa caracterización son tan marcadas que, en buena cuenta, invalidan la eficacia crítica del deslinde. Además, el ejercicio reflexivo de Fuentes y Vargas Llosa se relaciona menos a la historiografía literaria que a la pugna por redefinir el canon mismo de la literatura latinoamericana. Al hablar de

«anacronismo», entonces, no me acojo a una supuesta evolución lineal frente a la que Ciro Alegría se hubiese rezagado; más bien, trato de aludir a la peculiaridad de El mundo es ancho y ajeno en relación con las propuestas que a la larga habrían de convertirse en las dominantes, en las más prestigiosas. Un crítico tan diferente de Ángel Rama como Emir Rodríguez Monegal tendió a ver también en 1941 —y, específicamente, en el concurso de Farrar & Rinehart— una paradójica encrucijada, concentrada en las figuras de Alegría y Onetti: en la visión de Rodríguez Monegal, El mundo es ancho y ajeno era ya un relato epigonal, un remanente de la narrativa regionalista, mientras que en Onetti despuntaba una propuesta nueva que solo con el paso del tiempo habría de imponerse[25].

Eludiendo los juicios de valor, es indudable que pueden delinearse afinidades entre la escritura de Ciro Alegría y las de José Eustasio Rivera o Rómulo Gallegos. Más aún, en El mundo es ancho y ajeno se recurre al tipo decimonónico de la narración autorial: a la manera preflaubertiana, el emisor interpola sus comentarios y administra el curso de la acción. En el dominio del estilo, la retórica del modernismo mundonovista impregna las descripciones y es notoria la barrera cultural entre el discurso del narrador —que se permite, por ejemplo, un empleo arcaizante de los pronombres enclíticos y un léxico cultista — y el discurso de los personajes populares. La poética de la novela, además, se ajusta a una concepción del realismo que demanda la claridad didáctica y no se exime de trazar coordenadas éticas precisas: en El mundo es ancho y ajeno no hay ambigüedad posible al retratar las fuerzas del Bien y el Mal. En ese sentido, el trasfondo alegórico que prima en obras como Doña Bárbara encuentra también su lugar en el diseño de la novela de Alegría. Puede agregarse que, como en la obra de Gallegos, la dicotomía que confronta la Civilización a la Barbarie juega también un rol decisivo en El mundo es ancho y ajeno. No se trata, sin embargo, de un mero calco de la tesis del autor venezolano, ya que —y esto lo veremos más adelante— el espacio rural no se asocia per se al atraso y, por añadidura, el ámbito urbano cumple funciones contradictorias: más que el proverbial contrapunto entre las luces de la urbe y la oscuridad del campo, lo que encontramos en El mundo es ancho y ajeno es el enfrentamiento entre los poderes dominantes y los sectores populares.

El arco temporal que cubre la historia de El mundo es ancho y ajeno se extiende a lo largo de dos décadas cruciales para el Perú. La acción se inicia hacia 1912 y concluye en las postrimerías de la década de 1920. Fue en ese lapso que conocieron su auge y su caída tanto el civilismo como su contendor, el

leguiismo, pero la novela no se concentra en las pugnas que remecieron a la República Aristocrática: no ocupan al autor las diferencias entre gobiernos, sino el carácter mismo del Estado oligárquico y su relación con los campesinos. Así, de Oscar Amenábar, diputado en Lima e hijo del archienemigo de la comunidad de Rumi, se dice sardónicamente que «después de vocear su adhesión inquebrantable a Pardo se hizo un fervoroso partidario de Leguía. Pronunciaba discursos llamándolo superhombre y genio» (1970, p. 700). No es de sorprender que incluso para un comunero alfabetizado y que ha vivido en Lima, como Benito Castro, la escena oficial resulte distante y hostil: «Tanto como recordaba, oyó nombrar de presidente a Leguía, a Billinghurst, a Benavides, a Pardo y de nuevo a Leguía. No vio ningún cambio en la vida del pueblo» (p. 690). Desde la visión disidente que informa al texto, entonces, las modificaciones que el país sufre palidecen ante la permanencia de los vínculos de dominación.
El centralismo y el gamonalismo están imbricados y son, en definitiva, aliados: los une el mismo desdén por los derechos de esos ciudadanos de segunda clase que son los campesinos. Si en Yawar Fiesta las contradicciones entre la autoridad del Estado y el orden local permitían alineamientos insólitos, novedosos, en El mundo es ancho y ajeno lo que se ilustra es la complementariedad de instituciones excluyentes e injustas. En buena cuenta, la comunidad indígena constituye la imagen por excelencia de una sociedad orgánica, mientras que el bloque en el poder es el causante de que una auténtica identidad nacional resulte inviable. En el primer capítulo de la novela, «Rosendo Maqui y la comunidad», el narrador focaliza en el patriarca de Rumi estas cuestiones y se remonta a la Guerra del Pacífico entre Perú y Chile (1879-1883) y a la contienda entre Andrés Avelino Cáceres y Manuel Iglesias, los caudillos militares que se disputaron en la década de 1880 la conducción del Estado. Resulta sintomático que los comuneros creyeran que Chile era un general hasta que llegó a sus tierras un grupo armado de partidarios de Iglesias; las tropas de Iglesias, al igual que luego las de Cáceres, se comportarían en Rumi, literalmente, como ejércitos de ocupación (Alegría, 1970, pp. 28-37). Aparte de saquear los recursos de la comunidad y de enrolar comuneros a la fuerza, los uniformados violaron a las campesinas más jóvenes: uno de los frutos de esos encuentros traumáticos fue Benito Castro, quien a la larga será el último alcalde de Rumi.

En la vasta galería de personajes que puebla El mundo es ancho y ajeno destacan Rosendo Maqui y Benito Castro: ambos son líderes natos, figuras de autoridad altamente positivas. Al figurarlos, el texto enfatiza sus afinidades, pero también explora las diferencias culturales que los separan. Mientras Maqui no deja Rumi

sino cuando las intrigas del terrateniente Amenábar lo confinan a la cárcel del pueblo, Benito Castro experimenta el largo trayecto de una migración que concluye en su lugar de origen. Aunque no pretendo glosar prolijamente la trama de El mundo es ancho y ajeno, es preciso señalar que en la estructura de la novela los dos actores están ligados por una exacta simetría. En efecto, Rosendo Maqui preside la comunidad cuando Álvaro Amenábar le arrebata a esta las tierras de la quebrada de Rumi, lo cual obliga a los comuneros a instalarse en la puna de Yanañahui y precipita el éxodo de los jóvenes; años más tarde, Benito Castro encabeza la desesperada resistencia de los campesinos contra el mismo Amenábar, que consigue por medio de tretas legales adueñarse del último reducto de Rumi. En ambos casos la comunidad se defiende sin éxito del despojo, pero no deja de llamar la atención que bajo el liderazgo de Castro se apele a la acción armada para proteger los predios de Rumi. No es que la violencia física esté casi ausente del universo de El mundo es ancho y ajeno. Ocurre, más bien, todo lo contrario: es ella el método predilecto de los terratenientes y el Estado. De otro lado, por obvias razones, la ejercen también esos bandoleros que, como el Fiero Vásquez, son amigos de los comuneros; en términos sociales, sin embargo, el bandolerismo es la opción extrema de hombres que han dejado de ser campesinos. El cuarto capítulo de la novela, dedicado a la trayectoria del Fiero Vásquez, enfatiza precisamente este punto. La lucha final de los miembros de la comunidad tiene, sin embargo, otro signo: el recurso a las armas implica no solo que las gentes de Rumi no acatan ya la legalidad oficial, sino que desafiarla es la única manera de proteger su condición de productores y su modo de vida.

En la conciencia de Benito Castro —quien cuenta, entre sus experiencias, la de haber sido sargento del Ejército peruano—, el combate entre Rumi y Álvaro Amenábar no es un suceso local, aislado. Se trata, más bien, de otro episodio en la pugna entre clases que se repite a lo largo y ancho del país rural, una pugna en la cual la fuerza militar está invariablemente al servicio del gamonalismo.
De hecho, es durante sus andanzas de soldado que Benito encuentra una dramática premonición de lo que habrá de ser su rol definitivo. El suceso ocurre en 1925, durante las expediciones en busca del bandolero cajamarquino Eleodoro Benel. Junto a otros soldados, Benito asiste a la arbitraria ejecución de una familia indígena, acusada sin fundamento alguno de haber ayudado a los rebeldes: dos niños caen acribillados junto a sus padres. Antes de morir, sin embargo, la mujer increpa al entonces excomunero de Rumi y le exige: «¡Defiéndenos, Benito Castro!» (p. 690). ¿Cómo pudo reconocerlo? El narrador se niega a despejar la incógnita, con el obvio propósito de acentuar el efecto

simbólico de la demanda. En otro pasaje de El mundo es ancho y ajeno, el dedicado al misterioso hallazgo de la cabeza del Fiero Vásquez, se suspende también la omnisciencia; parece más lícito, sin embargo, vincular esta escena a las líneas iniciales de la novela, cuando a Rosendo Maqui se le cruza, ominosamente, una culebra que presagia las desgracias a las cuales se verá sometida la comunidad.

Si en ese profético incidente Benito descubría su vocación de dirigente popular, ya en su estadía limeña se le había revelado la envergadura nacional del problema agrario. Es desde el centro que la totalidad puede percibirse, es ahí donde el flujo de la información alternativa permite una visión de conjunto. A través de su amistad con Lorenzo Medina, un agitador anarco-sindicalista, Benito se entera de las denuncias que el semanario La Autonomía publica sobre los atropellos a los que los campesinos son regularmente sometidos en todo el Perú: usurpaciones de tierras, trabajos forzosos, alzas de arriendos, masacres. Los textos periodísticos se intercalan, en enfático contrapunto, con la descripción de la vida cotidiana de Benito Castro en la ciudad: de hecho, forman parte de su aprendizaje urbano (pp. 620-634). No resulta azaroso, así, que Medina sea quien le enseñe a Benito los rudimentos de la lectura. El encuentro entre el político radical y el comunero analfabeto le permite a este último ilustrarse, acceder a un conocimiento de la realidad que le había sido vedado. Salvadas las diferencias, este fenómeno evoca lo que los mestizos del Centro Unión Lucanas aprecian como el logro más importante de su residencia en Lima: para los de abajo, el centralismo limeño hace posible descubrir la lógica opresiva del orden oligárquico.

Se entiende más cabalmente, en este contexto, el motivo por el cual crear escuelas y extender la alfabetización interesa tan poco a las fuerzas dominantes. Es obvio que democratizar la enseñanza ocupa un lugar crucial en cualquier programa modernizador, pero en el espacio de El mundo es ancho y ajeno quienes más tenazmente se oponen a este objetivo son los poderes locales: el derecho a la educación amenaza con minar el statu quo y, por ello, resulta un anatema para los defensores del gamonalismo. A Rosendo Maqui se le encomienda explicar el hondo sentido político que fundar una escuela tiene para la comunidad de Rumi: «Aura ya habrá escuela... después se podrá mandar a los muchachos más güenos a estudiar... Que jueran médicos, ingenieros, abogaos, profesores... Harto necesitamos los indios quien nos atienda, nos enseñe y nos defienda» (p. 210). No es inútil indicar aquí que, en El mundo es ancho y ajeno, las peculiaridades del habla campesina se representan sobre todo desde la

ortografía. El narrador subraya que los comuneros de Rumi no son quechuahablantes (p. 196), aunque esa precisión no invalida observar que el verosímil lingüístico con el cual trabaja el texto le impone límites tajantes a la oralidad campesina. En el primer capítulo de la novela, por ejemplo, las impresiones de Rosendo se filtran a través de la voz del narrador; este, sin embargo, no se restringe a transmitirlas sino que se ve en la necesidad de aclarar que «esto es lo que sentía también Rosendo en ese momento —decimos sentía y no pensaba, por mucho que estas cosas, en último término, formaron la sustancia de sus pensamientos— al ver complacidamente sus lares nativos» (p. 7).
El narrador se convierte, así, en privilegiado intérprete del personaje: su dominio de la escritura le permite decir lo que las carencias verbales de Maqui le impedirían articular. En este desfase se advierte, inequívocamente, una relación de poder inscrita en el relato mismo. De hecho, el narrador no deja de parecerse a esos futuros profesionales que el viejo comunero imagina: su función es, ante todo, la de proteger a los campesinos, la de ofrecerles su tutela. El problema del discurso en la novela, por eso, no se agota en asuntos meramente estilísticos, sino que involucra una decisiva cuestión ideológica: la de los nexos entre el intelectual progresista y los sectores a los cuales aspira a redimir. Si Yawar Fiesta incorporaba ese asunto en su historia y lo percibía como un problema no resuelto —aludo aquí, por cierto, al desencuentro entre los indios puquianos y los migrantes mestizos—, El mundo es ancho y ajeno propone una solución imaginaria a la brecha entre el sujeto ilustrado y los campesinos con los que aquel se compromete.

La escuela, ese símbolo por excelencia del progreso, no llega a abrir sus puertas. Junto a su pueblo, los comuneros deben dejarla atrás cuando se trasladan a las punas de Yanañahui. Una doble lección se desprende de este hecho: los campesinos, aunque fieles a sus tradiciones, no desdeñan los beneficios de la modernidad; el gamonalismo, por su parte, conspira activamente contra todo avance democrático en el medio agrario. La tesis de Alegría suena razonable, pero estaba lejos de ser un lugar común. Que la educación rural fuese un fenómeno positivo no era, en absoluto, una tesis de consenso. Basta recordar lo que, en 1927, Enrique López Albújar había afirmado en su «Sobre la psicología del indio»: «Una vez que ha aprendido a leer y escribir, menosprecia a su raza. Indio letrado, indio renegado» (Aquézolo, 1976, p. 16). Es notorio que Alegría se opone al áspero aforismo del autor de Cuentos andinos, pues, en el diseño ético de El mundo es ancho y ajeno la población indígena encarna el Bien.
De todas maneras, vale la pena señalar que esos hipotéticos profesionales indios en los cuales sueña Maqui tendrían que ser, necesariamente, individuos

urbanizados. El horizonte de la escuela es, en buena cuenta, el de la ciudad.

En el entramado de la novela, por otra parte, hallamos un espacio institucional que funciona como contraparte de la escuela: me refiero a la cárcel. Rosendo Maqui termina sus días en prisión, acusado —es esta una más de las iniquidades en las cuales la historia resulta pródiga— de robar un toro que en verdad le pertenece a Rumi. Ciertamente, no es en la capital de la república, sino en la de la provincia, donde Maqui muere. Y, sin embargo, el presidio sirve para poner en escena la imagen que de Lima tienen los encarcelados. Los reclusos se dividen entre cholos e indios: son los primeros quienes, en las noches, suelen cantar un triste que el narrador cita en extenso. La canción trata de la Penitenciaría limeña, ese temible recinto donde «se amansan los bravos y lloran los afligidos» (Alegría, 1970, p. 465). El comentario autorial informa que «ese triste era uno de los favoritos de los presos. Todos encontraban reflejada allí, más o menos, su peripecia. Y la Penitenciaría de Lima, el establecimiento capitalino que más renombre tiene en las provincias del Perú, levantaba al fin su mole trágica» (1970, p. 466). Desde el espacio provinciano, la célebre cárcel limeña aparece como sinécdoque de la capital: la parte simboliza al todo. Al mismo tiempo, el diario rito de cantar la melodía establece una relación metonímica entre los presos del pueblo y los reclusos de Lima: la contigüidad entre ambos grupos, se subraya, está dada por la experiencia vital. Así, paradójicamente, es la pérdida de la libertad una de las maneras en que la fragmentación del país se trasciende.

El núcleo dramático de El mundo es ancho y ajeno consiste —lo he mencionado ya— en la pugna entre la comunidad y el terrateniente. Esa contienda opera, al mismo tiempo, como hilo conductor del relato y elemento organizador de la intriga. Sin embargo, el universo representado resulta mucho más amplio de lo que esta sumaria fórmula sugiere. En una lectura rápida, de hecho, la estructura de la novela puede parecer episódica y digresiva. Fresco ambicioso y abarcador, El mundo es ancho y ajeno recorre zonas de referencia que incluyen a la costa, la sierra y la selva del Perú: sin el éxodo de los comuneros por el territorio nacional no podría demostrarse la sentencia que da título al texto. Así, ocho de los veinticuatro capítulos en que se divide El mundo es ancho y ajeno narran, precisamente, las vicisitudes de personajes que han salido de Rumi; en el marco global de la novela, esas historias —o, mejor dicho, esos casos— comprueban dramáticamente, como afirma Tomás Escajadillo, que «la comunidad es el único lugar habitable para el indio» (1983, p. 2). La intención didáctica, ilustrativa, que gobierna a El mundo es ancho y ajeno se hace palmaria en los segmentos dedicados a los campesinos de la diáspora: más que migrantes son, en sentido

estricto, desterrados. Forasteros en el país al que formalmente pertenecen, reducidos a la servidumbre y privados de sus derechos ciudadanos, los comuneros que abandonan Yanañahui prefiguran el destino de toda la comunidad. «¿Adónde iremos? ¿Adónde?», pregunta ante el cadáver de Benito su esposa, cuando al final de la obra las tropas del gobierno están invadiendo el pueblo. No hay quien conteste a su patética interrogante, pero El mundo es ancho y ajeno puede leerse como una extensa respuesta a esa cuestión. En la economía simbólica del texto, Rumi no ocupa el lugar de la periferia: es, por el contrario, un centro orgánico cuya pérdida significa la instauración del caos. En el primer capítulo de la novela se evocaba, a través de Rosendo Maqui, el tiempo arcádico en el cual «todo era comunidad», el tiempo en el que «no había haciendas por un lado y comunidades acorraladas por otro» (1970, p. 16). El viejo alcalde de Rumi no supo de ese pasado idílico sino de oídas, a través del relato de un anciano que, a su vez, tampoco lo había vivido: el génesis de la comunidad se representa de manera indirecta, así como su apocalipsis se ha de mostrar elípticamente. El éxodo, al contrario, es la materia de la mimesis. Viene a cuento anotar aquí que uno de los tópicos de El mundo es ancho y ajeno contrasta el pensamiento mítico andino al pensamiento histórico y racionalista: a pesar de la simpatía que le profesa a Maqui, es indudable que el narrador suscribe el progresismo secular de Benito Castro. En el andamiaje retórico de la novela resuena, sin embargo, un subtexto religioso que por momentos se torna explícito: el mito judeo-cristiano alienta, en clave alegórica, a lo largo de El mundo es ancho y ajeno. De hecho, la aspiración hacia la universalidad de la obra se apoya, en gran medida, sobre el uso de la imaginería bíblica. Aparte de las referencias que he apuntado anteriormente, puede agregarse que las desventuras de los comuneros se formulan como una vía crucis y, en la grandilocuente arenga de un campesino, se llega a afirmar hacia el final de la novela: «¡El indio es un Cristo clavao en una cruz de abuso! ¡Ah, cruz maldita! ¡Ah, cruz que no se cansa de estirar los brazos!» (p. 726). Así, las injusticias del sistema oligárquico terminan por cifrarse en la metáfora de la Pasión: el juicio político a las clases dirigentes es también —y, se diría, fundamentalmente— un veredicto moral.

En la arquitectura de El mundo es ancho y ajeno, los avatares de quienes abandonan Rumi sirven para ejemplificar que la comunidad es el único ámbito en el cual los indios pueden vivir plenamente. Interesa, de paso, indicar que mientras en Yawar Fiesta todos los caminos de la migración llevan a Lima, en El mundo es ancho y ajeno solo uno de los personajes llega a la capital del Perú. Me anticipó a un reparo: las cronologías de ambas historias no coinciden y,

además, los mestizos letrados del Centro Unión Lucanas no equivalen, en rigor, a los comuneros analfabetos de Rumi. Por ahora, me limitaré a mostrar cómo en la novela de Alegría las experiencias de los campesinos que permanecen en la sociedad rural difieren, en un sentido profundo, de las de Benito Castro. Me concentraré en Amadeo Illas, Calixto Páucar, Augusto Maqui, Juan Medrano y Demetrio Sumallacta: sendos capítulos se dedican a las rigurosas pruebas de cada uno de estos emigrados. Todos, por cierto, dejan la comunidad luego de que Álvaro Amenábar se apropia de las tierras de la quebrada de Rumi. Benito Castro, que fue el primero en irse, tuvo otro motivo para el exilio: mató a su padrastro en defensa propia. En la novela el dato se retiene hasta que, ya en Lima, Benito le hace esa confidencia a su mentor, Lorenzo Medina. El último alcalde de Rumi no es un asesino, pero las connotaciones de ese temprano hecho de sangre van más allá: si un duelo no buscado obliga al personaje a dejar su pueblo, otro enfrentamiento —este, ciertamente, en una escala colectiva— causará su muerte. Las circunstancias y los desenlaces son distintos, aunque una simetría los conecta: en ambos casos, Benito Castro recurre a la violencia para proteger sus derechos.

El décimo capítulo de la novela, «Goces y penas de la coca», es el primero en el que se expone el caso de un comunero emigrado luego del despojo. El protagonista es Amadeo Illas, quien ingresa a trabajar en una hacienda cocalera. Dicho sea de paso, el prestigio de Illas en la comunidad se sustentaba en su destreza para contar fábulas tradicionales y, de hecho, el narrador de El mundo es ancho y ajeno transpone dos de esos relatos en su propio registro: «El sapo, la garza y la cigarra» (pp. 214-216) y «El zorro y el conejo» (pp. 668-673). Me limito a señalar que los vínculos desiguales entre oralidad y escritura al interior de la novela se ponen de manifiesto en estos fragmentos. Volvamos ahora a las peripecias de Amadeo Illas en la hacienda de Calchis; allí, Amadeo se convertirá en peón a cambio del usufructo de una parcela y cincuenta centavos diarios. Del colectivismo democrático de Rumi pasa, entonces, a vivir bajo condiciones semifeudales. Su mujer será violada por unos caporales de la hacienda, lo aquejará el paludismo y, para colmo de males, sus deudas lo atarán a Calchis. Fugarse de la hacienda para recalar en otra no cambiará en nada su existencia: el campesino libre se ha convertido en siervo, pero esta metamorfosis solo lo lleva a la resignación y al desencanto. Es comprensible que el capítulo se cierre con una observación melancólica, casi una paráfrasis del título del texto: «Era pequeño el pedazo de tierra que se necesitaba para vivir y costaba tanto...» (p. 438). Para Amadeo y su mujer no puede reclamarse, como es obvio, sino la compasión del lector.

A Juan Medrano y su familia se dedica el capítulo XIX, «El nuevo encuentro». Cuando el relato lo encuentra, la suerte de Medrano parece estar a punto de tomar un giro favorable: luego de haber trabajado en condiciones similares a las de Amadeo Illas, el comunero arriba a Salma, «hacienda donde el peonaje cultiva la tierra según gusto y va al partir de los productos con el dueño, que se llama Ricardo» (p. 644). Convertido en colono, el campesino goza de una aparente autonomía que lo remite a su anterior vida en Rumi; su esposa, Simona, comparte ese mismo sentimiento de libertad. En el tiempo de la cosecha del maíz, ambos perciben que «todo era de nuevo como en una época querida y distante: la tierra, la cosecha, el amor» (p. 665). El pasado y el presente se funden, los ritmos de la producción y la sexualidad coinciden: así, la representación de la vivencia resulta, en los términos de Bakhtin, claramente idílica (1981, p. 225). La euforia, sin embargo, no dura demasiado: la economía se encarga de destruir la ilusoria plenitud que Medrano cree haber finalmente reconquistado. Casi todo el producto de su labor termina en manos del hacendado y, al final, a él y los suyos solo les queda el mínimo indispensable para la subsistencia. La resignación ante el infortunio es, de nuevo, la respuesta del personaje.

De otro lado, las vicisitudes de Augusto Maqui como cauchero en la selva ocupan el relato en «Sangre de caucherías», el decimoquinto capítulo de El mundo es ancho y ajeno. El nexo intertextual con La vorágine no se agota en el referente que este capítulo convoca, sino que invade a la escritura misma. El narrador historia prolijamente la brutalidad contra los nativos y los trabajadores que la empresa cauchera supone (1970, pp. 555-565); al mismo tiempo, al describir la naturaleza acude a la versión alucinatoria y exacerbada del lenguaje modernista que nutre al texto de José Eustasio Rivera. Consigno apenas un ejemplo, que podría fácilmente multiplicarse: «Mas todos parecían muy pequeños frente a esa inmensidad de rumores y voces desconocidas y distante y misteriosa entraña. El riachuelo corría blanda y silenciosamente bajo la noche. Aviesos zancudos soplaban levemente su cornetín. Los gigantescos árboles llegaban al cielo para florecer estrellas» (p. 554). El hijo de Rosendo Maqui asiste a una larga secuela de abusos y, finalmente, a raíz de un accidente queda inutilizado para el trabajo: una pelota de caucho hirviente le estalla en la cara y lo deja ciego (p. 581). Que la ceguera sea el resultado de la explotación de Augusto Maqui no me parece gratuito, sobre todo si se considera que la alegoría ilustrada del combate entre la Oscuridad y la Luz subyace al proyecto de El mundo es ancho y ajeno.

La posibilidad de la organización gremial, de crear instituciones nuevas que contrapesen y se opongan a un autoritarismo vertical y excluyente es, sin duda, parte importante del diseño de El mundo es ancho y ajeno. El desamparo de los oprimidos, después de todo, se mide en términos de la dispersión que a estos se les impone. En los ámbitos de la hacienda y la extracción del caucho esa perspectiva de unidad, de poder alternativo, están descartadas. No así en las minas, donde los excampesinos se convierten en proletarios. En «Historias y lances de minería» no solo se exhibe el fatal destino de Calixto Páucar, sino un acto de rebeldía planificada: la huelga. El capítulo XIII se articula dramáticamente a partir del contraste entre la experiencia de los asalariados y la de Calixto. Alberto, un minero que sirve de guía y protector al recién llegado, le explica al comunero de Rumi el significado del paro, del sindicato, del pliego de reivindicaciones y hasta de la prostitución: la mina es, al mismo tiempo, un enclave y un microcosmos en el espacio tradicional andino. Entre los dos personajes hay una barrera que el obrero se encarga de valorar sarcásticamente, comentando la ingenuidad de su nuevo amigo: «Así llegué yo y ahora porque sé todas esas porquerías y encima me friego sorbiendo gases, puedo decir que soy civilizao» (p. 510). La imagen de la modernización es, como se ve, ambivalente: si por un lado acarrea condiciones muy duras de existencia —y, de hecho, en El mundo es ancho y ajeno el único trabajo placentero es el que se realiza en el marco de la comunidad—, por otro lado hace posible un grado de conciencia política que las relaciones serviles del precapitalismo impiden. La relación entre Alberto y Calixto es análoga, en gran medida, a la que luego habrá de unir a Lorenzo Medina y Benito Castro en Lima: ambas retratan la solidaridad afectiva que vincula al sindicalista con el comunero. Los sujetos de la ficción simbolizan, así, la alianza entre lo emergente y lo residual. Por esa alianza subversiva, de matriz popular, apuesta el texto de Alegría, pero a la vez registra su carácter todavía embrionario. De hecho, los poderes dominantes no se encuentran ante la inminencia de su derrota: en la sintaxis narrativa, la masacre de los mineros se asocia metonímicamente al holocausto de Rumi. Importa señalar, sin embargo, que Calixto Páucar no podrá reproducir el proceso cultural de su compañero, pues al día de llegar lo abatirán las balas de la gendarmería. Su educación como rebelde se trunca, entonces, en el preciso instante en el cual comienza.

Antes de concentrarme en la paradigmática historia de Benito Castro, quiero concluir este rápido examen de los otros comuneros emigrados con el análisis de «Sumallacta y unos futres raros». El mundo es ancho y ajeno parece, en principio, desechar un ejercicio autorreflexivo: el código desde el cual se constituye aspira, fundamentalmente, a generar la ilusión de que la obra ofrece

un modelo fehaciente de la sociedad. La premisa básica de la escritura novelesca se conecta, en consecuencia, a lo que Lukács exaltaba en 1934 como el logro mayor del realismo: «Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras de arte» (1966, p. 25). La mimesis y el efecto ideológico resultan, de acuerdo a esta concepción, del todo indesligables: son momentos de una misma empresa intelectual y ética. Menos que indagar por sus propias circunstancias, el texto sería una herramienta para revelar las leyes que rigen a la sociedad. De todas maneras, El mundo es ancho y ajeno pone parcialmente en escena a la corriente dentro de la cual se inserta. Los «futres raros» a los que alude el vigésimo capítulo no son otros que creadores indigenistas: un pintor, un escritor, un folclorista. De ellos informa el narrador, con cierto dejo irónico: «Los tres eran oriundos de la región y, después de una larga estada en la costa, habían vuelto a “cazar paisajes” y demás» (1970, p. 676). La actitud bohemia y el interés por la cultura andina caracterizan a esta intelligentsia que, en el pueblo serrano, resalta por lo excéntrica. No es, de otro lado, casual que los intelectuales se encuentren con Demetrio Sumallacta y Amadeo Illas: el primero era el mejor músico de Rumi y, en lo que atañe a Illas, sabemos ya que su habilidad para contar historias lo prestigiaba en la comunidad. Sin embargo, en el espacio rural la división del trabajo niega la especialización, mientras que en el mundo urbano el creador es un profesional. Hallamos aquí una primera diferencia entre la cultura erudita y la popular. Otra, bastante obvia, tiene que ver con la alfabetización: el relato oral exige una audiencia que comparta el contexto físico del narrador; por el contrario, el texto escrito parte de asumir la distancia entre el emisor y el destinatario. Pero «Sumallacta y unos futres raros» no ahonda en las repercusiones de esas asimetrías entre sistemas, no las ubica en el centro de lo representado. Si lo hiciera, terminaría por adherir a lo que Walter Benjamín asignaba —en polémica con Lukács y el realismo socialista— como tarea primordial al arte y la crítica revolucionarias en la época moderna: en vez de interrogarse por la actitud de la obra hacia las relaciones de producción de su tiempo, una poética radical se centraba en definir el lugar del texto al interior de esas relaciones, en la medida en que estas afectan a la producción literaria misma (1979, p. 222).

El capítulo XX enfatiza, más bien, las funciones que debería cumplir el arte en la sociedad peruana. Los futres —la palabra, un americanismo ya en desuso, significa ‘elegante’ y su sentido es vagamente peyorativo— devienen portavoces

del programa del autor. La irreverencia con la cual se los trata, en tanto individuos, no se traslada a sus opiniones. El pintor, por ejemplo, evoca aprobatoriamente una célebre frase de Juan Montalvo: «¡Si escribiera un libro que tratara sobre el indio, haría llorar a América!» (Alegría, 1970, p. 678). En boca del narrador omnisciente la cita sonaría demasiado arrogante, casi una confesión explícita de sus intenciones; en todo caso, no se necesita mayor perspicacia para advertir que El mundo es ancho y ajeno pretende ser, justamente, ese libro del que hablaba Montalvo. Por su parte, el escritor —me refiero al personaje, no a Alegría, pero la ambigüedad es ya reveladora— añade: «Aquí, en el Perú, por ejemplo, a todo el que no escribe cuentos o novelitas más o menos pintorescas, sino que muestra el drama del hombre en toda su fuerza y haciendo gravitar sobre él todos los conflictos que se le plantean se le llama antiperuano y disociador» (1970, p. 678). La grandilocuente tirada del artista provoca el benévolo sarcasmo de sus amigos y, sin embargo, de nuevo es imposible no advertir que el contenido de su discurso coincide con el proyecto —o, más propiamente, con la autoimagen— de El mundo es ancho y ajeno. El recurso es candoroso y, acaso por ello, el capítulo es de los menos logrados en la novela: la distancia retórica no alcanza a traducirse en distancia crítica.

Poco es lo que sobre las peripecias de Demetrio Sumallacta se dice. Apenas se anota que vive con su esposa y su suegro, sin precisar dónde. El día en el cual se encuentra con los tres indigenistas ha conseguido dinero con la venta de leña, aunque no parece que esta sea una ocupación estable (p. 674). En todo caso, acepta de inmediato cuando el pintor le propone que le sirva de modelo. Si ser indio le granjea este trabajo eventual, es también la causa de que viva en la semiclandestinidad. La voz autorial explica, concluyente: «El gobierno, a fin de que nadie dijera que era abuso hacer trabajar a los indios de balde, salió con la ley vial, que equivale a lo mismo. Gratis tenían que abrir las carreteras. Demetrio conocía bien la región y evitaba los caminos donde se encontraban los gendarmes» (p. 675). Más adelante, el batallón que habrá de destruir Rumi utiliza la carretera construida mediante la ley de conscripción vial (p. 741). El detalle no es accesorio: en El mundo es ancho y ajeno, las iniciativas modernizadoras del Estado se valen de la coerción y, además, contribuyen a reforzarla. Sin haber cometido ningún delito, Demetrio Sumallacta es un prófugo pues, para el orden oligárquico, los indios tienen solamente deberes, nunca derechos.

Al agonizar en su celda, los últimos pensamientos de Rosendo Maqui se dirigen a Benito Castro. El viejo alcalde se alegra de haber facilitado años atrás la fuga

de su protegido y, al mismo tiempo, imagina su retorno. El recuerdo prepara el siguiente capítulo del texto, «Lorenzo Medina y otros amigos», en el cual el relato reencuentra a Benito en la capital de la república; además, anticipa el rol que el emigrado desempeñará en la comunidad. Por cierto, de entre los personajes que circulan por El mundo es ancho y ajeno, Rosendo Maqui y Benito Castro son los más claramente arquetípicos, los que encarnan ejemplarmente los polos de la vida comunera: en ellos, el apego a las tradiciones y el afán modernizador producen combinaciones diferentes, pero complementarias. En anteriores pasajes he abordado algunos de los rasgos que diferencian a los dos alcaldes de Rumi. A diferencia de su protector, Benito aprende a leer y escribir, llega a vivir en la capital, percibe la lógica global del poder oligárquico, entra en contacto con ideas radicales. La suya es, en suma, menos la biografía de un individuo que la de un nuevo tipo humano: Benito Castro es el producto de un proceso convulso y contradictorio, de una modernización sui géneris. Al comenzar la novela, el narrador dice de Rosendo Maqui que era «un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra» (p. 7); precisamente porque el patriarca corresponde a un orden arcaico hay, al describirlo, lugar para las metáforas mitológicas. Cuando Benito Castro regrese a Rumi, por el contrario, el punto de vista de los comuneros al juzgar su metamorfosis será del todo distinto. Aunque algo extenso, vale la pena recoger ese fragmento:

Lo miraban con cierta admiración. Estaba muy cambiado. Su cara denotaba madurez y seguridad y su cuerpo, una tranquila fortaleza. Cubría su cabeza un sombrero alón de fieltro y el poncho terciado —habano claro como el que usan los hacendados— dejaba ver una chaqueta oscura y un gris pantalón de montar de los usados en el ejército. Las botas de suela gruesa lucían plateadas espuelas. Con el fusil en la mano —había olvidado dejarlo en la casa de Juanacha— parecía un hombre de rango que va de caza por las alturas. Además los modales. Esa manera de saludar estrechando la mano, palmeando la espalda, pellizcando la cara, en fin... Benito había vuelto otro (p. 696).

En gran medida, la indumentaria de Benito Castro impresiona a los campesinos porque es la que usan los adversarios históricos de estos. Esos signos exteriores no apuntan, sin embargo, a la aculturación o el desclasamiento; delatan, más

bien, la osadía de incorporar simbólicamente los atributos del poder, el deseo de afirmar la propia individualidad. Las aventuras de Benito no lo han convertido en una víctima, sino en un hombre que proyecta una imagen decidida, poderosa: el trayecto de la migración no lo ha quebrado. Si ha vuelto a Rumi, por otro lado, no es para refugiarse en ella; desde un primer momento, Benito se siente llamado a introducir cambios, a proporcionar liderazgo. Ciertamente, los mestizos politizados de Yawar Fiesta pretendían lo mismo, aunque sin mayor fortuna. Pero en El mundo es ancho y ajeno, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Arguedas, los escollos culturales dentro del campo popular se allanan sin demasiada dificultad. Me interesa por el momento recalcar que, en ambos textos, la estadía en Lima produce una decisiva transformación en la subjetividad de los migrantes. Aunque el racismo y la rigidez estamental del sistema oligárquico discriminan contra la mayoría de la población, la experiencia urbana alienta actitudes que, por antiautoritarias, resultan subversivas.

En el retrato de un héroe modernizador que respalda las tradiciones colectivistas se resumen —y, en buena cuenta, se subliman— los deseos del autor implícito de El mundo es ancho y ajeno. La oposición entre lo rural y lo urbano deja de ser una antinomia y pasa a producir una síntesis ideal: el personaje es, sobre todo, un arquetipo. Resulta útil ver, en conexión a este punto, cómo se representa a Benito Castro antes, durante y después de su aprendizaje limeño. En el sexto capítulo de la novela, «El ausente», se insiste fundamentalmente en el desarraigo de Benito y en su excepcional destreza física. Por lo demás, una aureola romántica rodea a ese fugitivo que los indios perciben siempre como un forastero y al cual «algunas mujeres aman un poco en la inconsciencia de las orgías de feria» (p. 226), según señala el narrador en un estilo endeudado al del folletín sentimental. De otro lado, el deambular del personaje le permite descubrir en carne propia que «todas las haciendas eran iguales, en todas daban para subsistir, no para vivir» (p. 226). Nostálgico, no puede sino contrastar su situación con la de la Arcadia perdida: «¡Y qué diferencia entre el trabajo realizado en las haciendas y el trabajo realizado en la comunidad! En Rumi los indios laboraban rápidamente, riendo, cantando, y la tarea diaria era un placer. En las haciendas eran lentos y tristes y parecían hijastros de la tierra» (p. 238). Lo mismo descubrirá Amadeo Illas en Calchis y, significativamente, la constatación no acarrea más que añoranza y desaliento. Es cierto, sin embargo, que Benito se entera de la rebelión de Pedro Pablo Atusparia, que en 1885 sacudió las sierras de Áncash (pp. 239-242), y en un lugar llamado Pueblo Libre —el nombre es, como se ve, irónicamente explícito— escucha por casualidad a un agitador popular que ha regresado de la capital (pp. 230-234). Dos observaciones se

imponen. La primera es que el recorrido de Benito Castro sirve para ampliar la escala de su conocimiento: su mapa intelectual abarca ya a la región andina, no solo a la comunidad. La segunda atañe al plano de los géneros del discurso: la crónica del alzamiento de Atusparia se vierte en el modo expositivo de la historiografía; la denuncia política directa está, de otro lado, a cargo de un dirigente que apela al registro enfático de la oratoria. A lo largo de El mundo es ancho y ajeno, se prodigarán los ejemplos de uso de estos géneros —y otros, como el periodístico— asociados estrechamente a la vida cívica, a la esfera de lo público.

Benito Castro reaparece, once capítulos después, en Lima. Que su presencia sería crucial en la última sección de la novela se adelantaba ya en la secuencia de la muerte de Rosendo Maqui. Sin duda, el estatus del personaje y sus acciones difiere del de los otros comuneros emigrados, precisamente por su peso en el desarrollo de la línea argumental. Pero ahora conviene detenerse en la imagen del migrante en la ciudad. Desde la provincia, Lima condensaba exclusivamente funciones represivas —lo hemos visto en el caso de Rosendo y la cárcel o en las alusiones al Parlamento nacional—: en un país centralista y desarticulado, es comprensible que la capital se perciba como cifra del poder del Estado. En tanto espacio social urbano, sin embargo, el contenido de la ciudad es no solo distinto, sino opuesto. No es fortuito, así, que las páginas iniciales de «Lorenzo Medina y otros amigos» transcurran en una feria: el 28 de julio de 1915, Benito acude al Parque Neptuno, donde las clases populares limeñas celebran las Fiestas Patrias. La atmósfera nada tiene que ver con la escena oficial: suspendida la censura, es posible expresarse libremente en un lugar público y conocer nuevas gentes. De hecho, el primer encuentro entre Benito y el sindicalista Lorenzo Medina se produce en la feria (pp. 618-619).

Gracias a Lorenzo, Benito conseguirá trabajo y aprenderá a leer. Siendo empleador y maestro al mismo tiempo, podría pensarse que el hombre de la ciudad trabará con el campesino una relación vertical y poco igualitaria; esa posibilidad está descartada, por supuesto, pues la amistad entre Lorenzo y Benito involucra una dimensión ejemplar, simbólica, que trasciende claramente a los dos individuos. Los beneficios que el comunero recibe de su amigo no lo convierten en un simple prosélito de este, sino que se integran a su proyecto personal. El propio Benito lo enuncia, al explicarle a su mentor las razones de su aparente desinterés por la política: «¿Quieres repasarme la lección? No creas que desoigo todo lo que hablas, pero, a lo mejor, si te acepto mucho, me metes en cosa que no convenga... Yo quiero volver a mi comunidá» (pp. 632-633).

La insistencia en ese deseo, por cierto, contribuye a figurar a Benito como personaje trágico: es su propia identidad, su ser esencial, lo que determina su destino. En la novela de Alegría, la ficción no se limita a convocar un amplio repertorio de referencias veristas, sino —y esto es clave— construye tipos para elaborar su modelo del mundo. Entre el ámbito abstracto de lo universal y la precisión empírica de lo particular se abre una zona intermedia, la de lo general: en ese plano se sitúa el saber que la poética realista del texto ofrece. Así, el argumento y las criaturas de la ficción no dependen de un referente exterior a la novela; por el contrario, la obra se propone darle forma textual a la realidad histórica, al mismo tiempo que las convenciones de su escritura buscan producir la ilusión de la objetividad. Para un discurso crítico como el que ocuparía en la década de 1960 el centro de la escena, El mundo es ancho y ajeno se condenaba a parecer anticuada e ingenua: las premisas que nutren al texto lo emparentan, después de todo, no con Flaubert o Joyce, sino con Balzac.

La vida urbana con la cual se familiariza Benito Castro es la de la agitación sindical, de la pobreza y la diversidad étnica. En Lima y el vecino puerto del Callao, se le revelará un entorno que estimula su curiosidad intelectual y promueve su extrañeza. La fisonomía de la ciudad es ya motivo para el asombro, para comprobar la otredad del forastero andino: «El Callao y Lima tienen las casas achatadas porque nunca llueve, lo mismo que en toda la costa peruana, lo que a Benito le producía una extraña sensación. Realmente, casi todo le parecía raro y había muchas cosas que ver y en qué pensar» (p. 624). Aunque Benito Castro reclama con orgullo su condición de comunero, no deja de participar en la trama cotidiana de un callejón «en el que vivían negros, indios, cholos y un italiano» (p. 623). La Lima popular, en El mundo es ancho y ajeno, fomenta intercambios y acoge las diferencias: es, en suma, el reverso democrático de un sistema jerárquico. El rasgo que mejor la define es la solidaridad y, en esa medida, no resulta incompatible con el mundo de Rumi. Esa solidaridad a la que aludo es producto, sin embargo, de la voluntad de individuos a los que no vinculan ni un pasado compartido ni un trabajo colectivo.

En otro pasaje me he detenido en lo que, sin duda, es el aporte mayor de la urbe al migrante: el concebir al Perú como una totalidad, el percibir bajo la apariencia de la fragmentación la lógica conflictiva de la lucha entre clases. Es, insisto, ese el mensaje que Benito Castro aprende con las primeras letras. El hombre que regresa a Rumi y encabeza a la comunidad en su último combate tiene ya una visión global y contestataria de la sociedad peruana. Es significativo, por cierto, que el título y el programa de la novela se encuentren en la arenga final de

Benito Castro a sus representados: el personaje se manifiesta como directo portavoz y emisario del autor. Luego de explicar que el gamonal no quiere las tierras de los campesinos para hacerlas producir, sino para forzarlos a convertirse en sus siervos, Benito proclama:

En ese mundo ancho, cambiamos de lugar, vamos de un lao pa otro buscando la vida. Pero el mundo es ajeno y nada da, nada, ni siquiera un güen salario, y el hombre muere con la frente pegada a una tierra amarga de lágrimas. Defendamos nuestra tierra, nuestro sitio en el mundo, que así defenderemos nuestra libertá y nuestra vida. La suerte de los pobres es una y pediremos a todos los pobres que nos acompañen. Así ganaremos... Muchos, muchos, desde hace años, siglos, se rebelaron y perdieron. Que nadie se acobarde pensando en la derrota porque es peor ser esclavo sin pelear (p. 729).

Obviamente, Benito no ha desoído lo que le escuchó a Lorenzo Medina en la capital. Si el tono declamatorio y el molde retórico de su discurso resultan poco verosímiles, no se puede decir lo mismo acerca de su contenido. El llamado a la rebeldía, la afirmación de una historia alternativa a la oficial, la convicción de que el cambio social reclama organizarse políticamente, el énfasis en la naturaleza democrática de la comunidad indígena: el comunero migrante se ha convertido en un tribuno radical o, para decirlo en los términos de las autoridades, en un sedicioso. Su horizonte no es el de la vuelta a los orígenes, a la utopía arcaica, sino el de una modernidad creada desde abajo, en la que los comuneros se conviertan en ciudadanos con plenos derechos. El mundo es ancho y ajeno no concluye con el triunfo de esa alternativa, pero al mismo tiempo subraya que es la única moral y políticamente legítima.

No puede objetarse que la ficción indigenista ocupa un lugar fundamental en el canon literario peruano y que, más allá de las diferencias entre sus obras, Arguedas y Alegría fueron los grandes protagonistas de esa corriente. Ya a fines de la década de 1950 —y, sobre todo, con la aparición de los primeros textos de Enrique Congrains, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa—, resultó cómodo pensar que se había producido un tránsito del referente rural al referente urbano: una migración temática, si se quiere, explicable a partir de las transformaciones que la sociedad misma experimentaba. Esa idea —o, más bien,

esa imagen— no deja de tener su atractivo, pero es en verdad excesivamente parcial y simplista. De otro lado, no basta comprobar que la novela es, históricamente, un género urbano; no se acaba la reflexión, tampoco, al apuntar que los lectores reales de los textos de Arguedas y Alegría no pertenecen al medio rural. En Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno, Lima y los fenómenos vinculados a la urbanización cumplen un papel decisivo: símbolo del poder estatal y fuerza motriz de transformaciones culturales, la capital del Perú se proyecta más allá de sus linderos físicos y afecta de manera compleja, contradictoria, a todos los estamentos de la sociedad andina. Esa presencia, sin embargo, no se reduce al dominio de las historias narradas y a los problemas que estas formulan. En otro plano, la distinción entre la costa y la sierra involucra la imagen del autor que de ambas novelas se deduce, las adhesiones ideológicas y afectivas que informan a los textos. Además, he procurado también registrar las maneras diferentes en que las poéticas de Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno inscriben —en el trasvase de la oralidad la escritura, por ejemplo, pero también en sus versiones del código realista— el arduo encuentro entre órdenes culturales heterogéneos. Finalmente, en este capítulo, mi propósito ha sido mostrar que los conflictos representados en Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno, así como los dilemas que la escritura de esas dos novelas confronta, exigen tomar en cuenta las cuestiones planteadas por la modernización en una formación social premoderna. En el caso peruano, todas esas cuestiones pasan, inevitablemente, por escudriñar los nexos entre la capital y el espacio andino.

20 Es posible rastrear la idea hasta un influyente artículo que, en 1964, Mario Vargas Llosa publicó en la revista Visión del Perú. El título es, de suyo, bastante revelador: «José María Arguedas descubre al indio auténtico».

21 Ese capítulo se titulaba «La quebrada» (pp. 200-202). Lo recoge el segundo tomo de las Obras completas de José María Arguedas, publicado en 1983 por la editorial Horizonte. Utilizo, sin embargo, la edición de Yawar Fiesta preparada por la misma casa editora.

22 Al escribir sobre Goethe, Bakhtin señala que para el poeta alemán lo

contemporáneo era, fundamentalmente, el sitio de una multitemporalidad. Complementando la idea, indica que al autor de Fausto la contigüidad espacial no se le revelaba como una realidad estática, fija, sino como teatro de procesos de emergencia y desarrollo (1986, p. 28). La observación me parece útil para apreciar el modo en que el narrador de Yawar Fiesta sitúa el escenario de la novela.

23 Sobre la cuestión del «realismo grotesco», que define, según Bakhtin, a la visión cómica del mundo, ver Rabelais and His World (1968, pp. 18-28).

24 En 1935 se habían publicado, póstumamente, las Memorias de Augusto B. Leguía, coincidiendo con el cuarto centenario de Lima. El título del breve panfleto vindicatorio señala que los bonos del leguiismo y su mentor estaban de baja: Yo tirano, yo ladrón intenta ser una respuesta a quienes derrocaron al líder del Oncenio. Defendiendo su gestión, Leguía escribe: «Hoy, en cambio, podemos contar con cerca de 20 000 kilómetros de caminos para automóviles, construidos en los últimos diez años. No hay región del país, por apartada que sea, donde no se haya trabajado alguna carretera que la ponga en contacto con las zonas pobladas más próximas» (p. 65).

25 En «Hipótesis sobre Alegría», una breve nota publicada en 1967, Rodríguez Monegal aseguraba: «Aunque desconocida, la nueva novela latinoamericana, experimental e iconoclasta, estaba presente ya en la hora del triunfo de Alegría y por su mera presencia invisible volvía anacrónico ese triunfo. En 1941 empezaban a dividirse las aguas, aunque muy pocos lo pudieron advertir entonces» (p. 51). La misma noción aparece otro un ensayo suyo, «El boom de la novela latinoamericana» , esta vez formulada a través del contraste entre Alegría y Onetti: «Que Alegría haya ganado entonces el concurso de Farrar & Rinehart (independientemente del valor intrínseco de las novelas) parece muy explicable. 1941 es una fecha demasiado temprana para que ningún jurado haya podido ver lo que había de viejo y de muerto ya en la novela de Alegría, y todo lo que contenía de nuevo la de Onetti. En cierto sentido, ahí se parten las aguas» (1972, p. 77).

Tránsitos entre ruinas: la crisis del sujeto urbano en Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa

En mayo de 1953, cuando le quedaban aún tres años de vida a la dictadura del general Manuel A. Odría, un joven escritor publicó en el diario El Comercio una nota que, desde su título, insinuaba un reproche a la tradición literaria peruana y proponía una veta virgen al interés de los nuevos narradores. El artículo en cuestión es «Lima, ciudad sin novela», de Julio Ramón Ribeyro, y en él se examina con moroso sarcasmo las posibilidades novelescas de la capital peruana. «Para empezar —alega Ribeyro—, hasta tenemos un río (un río, no hay que olvidarlo, ha dado origen a más de una civilización), si no tan legendario o célebre como el Sena, el Támesis o el Tíber, por lo menos que cumple discretamente sus funciones: corre, pasa bajo los puentes, arrastra desechos (de vez en cuando algún cristiano) y aísla a un sector de la ciudad topográfica y socialmente» (1976, p. 17).

El hipotético Dickens limeño al cual apela el articulista no tendría por qué descorazonarse, ya que a su mirada se le ofrece un paisaje urbano bastante variado; después de todo, en Lima «existen, además, las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano, toda una jerarquía de lugares habitados con su sociedad, sus intrigas, sus problemas y sus soluciones» (p. 18). Y, como si esto fuera poco, un reparto citadino parece aguardar a quien lo aloje en sus ficciones: «Tenemos también un hampa organizada, una legión de universitarios bohemios, una grey de nuevos ricos, que diariamente representan comedias o tragedias inéditas. Y la galería de nuestros tipos sociales, desde el mendigo hasta el accionista, pasando por el taxista lechucero, el cobrador del agua, el teniente disoluto, el judío que vende a plazos, el profesional joven sabelotodo, el empleado que sueña con la gabardina, no puede ser más tentadora, ni más gentil al ofrecer sus servicios» (p. 18).

La hora de las novelas, sin embargo, demoraría algo en llegar. La promoción de escritores de la década de 1950 empezó frecuentando la narración breve, como lo atestigua el caso del propio Ribeyro, cuya primera novela —Crónica de San Gabriel— aparecería recién en 1960, luego de dos volúmenes de relatos que

cimentarían su prestigio de cuentista. Por añadidura, los primeros esfuerzos de Enrique Congrains, Carlos E. Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa se dieron también en el cuento. No quiero abundar en este punto ni, por otro lado, demorarme en clasificaciones generacionales. Me interesa, en cambio, retornar a lo que el argumento de Ribeyro revela: en la primera mitad de la década de 1950 la ciudad solicitaba la atención de los narradores en ciernes. La irónica condescendencia del articulista lo protege de toda solemnidad programática, pero no oculta en absoluto sus intenciones ni sus premisas. Lima no aparece como mera materia prima, como un referente espacial al cual la ficción tendría que darle forma. Por el contrario, el rápido sumario de Ribeyro hace evidente que la capital —o para ser preciso, su realidad contemporánea— tiene ya en potencia la estructura de un texto: es, en suma, un teatro múltiple y versátil, poblado por personajes en busca de autor(es). No es la invención del pasado, que alimentó a las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, lo que Ribeyro propone, sino construir versiones realistas de la experiencia urbana. Ese proyecto es, precisamente, el que informará a Los geniecillos dominicales (1965), del propio Ribeyro, Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa, y Un mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique.

La reflexión de Ribeyro no pretendía, obviamente, pasar por un ejercicio de historia literaria y, teniendo esto en cuenta, no tiene mayor sentido recriminarle que olvidase a La casa de cartón o a Duque. Dicho sea de paso, el texto de Adán se reeditó recién en 1958 y el de Diez-Canseco fue inhallable hasta que Un mundo para Julius reavivó el interés en él. Es preferible observar que la demanda planteada por Ribeyro coincide con una expansión urbana solo comparable a la experimentada durante el Oncenio: el dinamismo de los cambios impregnaba la vida cotidiana y alteraba, al mismo tiempo, el rostro de la ciudad. La presencia de lo nuevo, la percepción de que el entorno social y físico de la realidad limeña sufría una metamorfosis palpable, puso en zozobra la imagen dominante de la capital: género de la crisis y el tránsito, la novela aparecía como la forma más apta para ilustrar los contradictorios fenómenos de otro capítulo de la modernización urbana. En relación con este asunto, interesa notar de qué manera Ribeyro despliega su razonamiento. «Lima, ciudad sin novela» se abre señalando que «un clima sin grandes contrastes, una vida política relativamente estable, un movimiento cultural incipiente, una suprema indiferencia para todo lo que signifique renovación, hacen de Lima el país ideal para la poesía lírica, el teatro clásico o la filosofía del tiempo». Después de glosar esos factores, el articulista se apresura, sin embargo, a desmentir su lógico corolario: «Creo, sin embargo, que esta pintura es más aparente que real, y que en nuestra villa hay

también sitio para la novela» (1976, p. 17). La suposición es clara: si una mediocre placidez fuese la nota uniforme del ambiente ciudadano no habría, ciertamente, la posibilidad de una novelística limeña.

A diferencia del clima —que, en efecto, no sufrió trastornos dignos de mención — el panorama de la urbe se transfiguró dramáticamente en el decenio de 1950. En la década de 1940 habían arribado a Lima 218 955 migrantes; el proceso se agudizaría en la década siguiente, con más de 363 955 nuevos pobladores, llegados sobre todo de la sierra. La población rural agrupaba aún al 64% de los peruanos en 1940, pero veinte años después había descendido al 41% (Guerrero & Sánchez León, 1977, p. 38). En el Perú, como en el resto de América Latina, el nivel de urbanización desde la década de 1950 es comparable al europeo, pese a las notorias diferencias en lo que a niveles de vida se refiere (Bairoch, 1985, p. 553). Verdadera revolución demográfica, el multitudinario pasaje del campo a la ciudad puso en evidencia las contradicciones que plagaban a la sociedad peruana y —lo que resultó clave para estimular una conciencia crítica y contestataria entre las capas medias e intelectuales limeñas— las tornó visibles de un modo inédito, flagrante. En un prólogo escrito en 1975 para No una sino muchas muertes, Vargas Llosa advertía que los relatos de Congrains en Lima, hora cero «llevaban la literatura a las barriadas, argolla de chozas y cabañas de esteras, latas y adobes que comenzaba a espesar en torno a Lima su disparatada e inquietante presencia». Congrains y Ribeyro, con Los gallinazos sin plumas (1955), emplearon como referente la miseria y la marginalidad urbanas, pero el impacto de la migración no puede reducirse al dominio temático y, de hecho, resuena en ficciones donde el inframundo de las barriadas aparece solo lateralmente. Me explico: la presencia de las poblaciones marginales equivalía a una refutación tácita de los mitos dominantes sobre el carácter criollo y festivo del habitante de Lima, del orgullo por el pasado virreinal y la exaltación de la ciudad jardín. Esos mitos, que se presentaban como evidencias atemporales de un supuesto ser limeño, tenían sin embargo un origen histórico preciso. No por azar, los valses que exaltan las gracias y las glorias de la Lima cortesana datan de la década de 1950: su idealización nostálgica reacciona contra la presencia de esas masas andinas que estaban invadiendo —y la agresiva resonancia del verbo es ya elocuente— la capital.

Fue Sebastián Salazar Bondy, en Lima, la horrible, quien asumió la tarea de desacreditar las ilusiones de la Arcadia colonial y puso en la picota tanto el criollismo como la versión aristocratizante de la casta oligárquica. A la leyenda dorada enfrentó una vehemente requisitoria que, en buena cuenta, revivía la

actitud contestataria de González Prada. La crítica de Salazar Bondy tenía un radical contenido democrático, pero se vierte en una prosa cultista, casi barroca. Esto, que puede parecer una contradicción, sirve bien a los propósitos del ensayista, pues lo que le objeta al mito oficial de lo limeño es no solo su insensibilidad ante los cambios sociales, sino su esteticismo de pacotilla. Contra la idea de una Lima imaginaria y eterna, señala el escritor que en la capital «como romeros de todo el Perú, las provincias se han unido y, gracias a su presencia frecuentemente desgarradora, reproducen ahora en multicolor imagen urbana el duelo de la nación: su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos. ¿Cómo entonces adherir al sueño evocativo de la Colonia, impuesto a la ciudad con un insoslayable propósito embotador, antinacional y recalcitrante?» (1974, p. 8). Claramente, ese «sueño evocativo» no es el producto de imaginaciones románticas, sino un crudo instrumento de exclusión. La estrategia del ensayista se apoya en dos vertientes complementarias: el mito conservador es ética y políticamente insostenible, pero además revela un filisteísmo cursi que nada tiene que ver con el verdadero arte. En ese contexto se explican los elogios que Salazar Bondy prodiga a Adán y Eguren, en quienes halla dos ejemplos de vocaciones creativas alejadas del conformismo ambiental, aun cuando ninguno de los dos frecuentó el realismo social o la denuncia. Significativamente, Lima, la horrible asume la existencia de una psicología limeña, de una idiosincrasia local, para poner en movimiento su requisitoria. Julio Ortega, escribiendo sobre Salazar Bondy, ha observado con perspicacia que «por instantes, su combate minucioso contra la Arcadia colonial lo lleva a encontrarla en lugares inopinados: para destruir el mito parece necesitar construirlo» (1986, p. 91). En esa vena, el ensayo se dedica a desprestigiar los tópicos del discurso limeñista, a cambiarles de signo. Por ejemplo, la «viveza criolla» que los tradicionalistas festejan no sería sino «una mixtión, en principio, de inescrupulosidad y cinismo» (Salazar Bondy, 1974, p. 31), cuya lógica consistiría en dividir a la humanidad entre «vivos y tontos» (1974, p. 33). El chisme, en vez de demostrar el proverbial ingenio capitalino, delata una bancarrota moral y la ausencia de una cultura política moderna: «No reina en Lima la abierta controversia sino el chisme maligno, no ocurren revoluciones sino opacos pronunciamientos, no permanece el inconformismo sino que el espíritu rebelde involuciona hasta el conservadurismo promedio» (p. 56). Tras la fachada de la armonía entre las clases se esconde, por lo demás, un rampante arribismo: «La aspiración general consiste en aproximarse lo más posible a las Grandes Familias y participar, gracias a ello, de una relativa situación de privilegio. Este espíritu no es exclusivo de la clase media. El pueblo entero, aun en su masa más desdichada e indigente, obedece al mecanismo

descrito» (p. 60). En su ácida fenomenología de lo limeño, Salazar Bondy concluye que la impostura rige la existencia cotidiana de los habitantes de la ciudad: «Para ser lo que no se es se precisa de un disfraz. Demos una mirada alrededor y hallaremos decenas: la dependienta de tienda que remeda los modelos de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia, copiando en modesto los regustos arquitectónicos del palacio, el grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica. Estos son casos de disfracismo en pos de una categoría que no se tiene y que se presume superior aunque de hecho no lo sea. Lo postizo es, en último término, huachafo, y según las previas categorías constituye antes lo huachafito, lo huachafoso y lo huachafiento» (p. 117). En suma, Salazar Bondy no niega que exista una esencia limeña; lo que hace es localizarla en el kitsch, ese estilo de la imitación precaria y de la inautenticidad, en el oportunismo y en una deshonestidad complaciente e hipócrita.

La fantasía nostálgica y el veredicto condenatorio son los dos extremos que moldean los discursos sobre la urbe. Ambas posturas son antagónicas, pero surgen de una percepción común: la de una crisis de hegemonía. Los cambios traídos por una urbanización caótica que convertirá a Lima en una metrópoli del subdesarrollo instigan, así, la producción de imágenes contrapuestas de la ciudad. Paraíso perdido o infierno urbano, el presente de la capital se presenta arduo y convulso tanto para los conservadores como para los disidentes. Ese contexto ideológico servirá de repertorio a Los geniecillos dominicales, Conversación en La Catedral y Un mundo para Julius. Las tres novelas, cada una desde su propia estrategia, exploran los escollos y las frustraciones de un sujeto que debe encontrar su sitio al interior de un espacio urbano marcado por la alienación y la injusticia. Ninguno de los protagonistas ha seguido las rutas de los migrantes, pero el drama que confrontan es el de no poder asimilarse: crónicas del desarraigo, los relatos testimonian a su manera la visión de la urbe como negativo de una comunidad orgánica. Hay, sin duda, notorias diferencias entre el tono exasperado de Conversación en La Catedral y la simbiosis de humorismo y melancolía que predomina en Un mundo para Julius, pasando por la ironía desencantada de Los geniecillos dominicales. Lo que, sin embargo, une a los textos y les otorga un aire de época es la intensa conciencia del malestar que los impregna. Pero el malestar al cual me refiero no es metafísico, sino que es el resultado de procesos fallidos de socialización en el medio urbano.

El microcosmos familiar, la clase de origen y el escenario citadino son los tres planos —a la vez literales y simbólicos— en los que se libra la problemática

contienda entre el héroe y su entorno. Examinar la subjetividad no conduce a un movimiento meramente introspectivo, lírico, sino que demanda la puesta en escena de las condiciones culturales, étnicas, políticas y económicas que le dan forma a la sociedad urbana. En el curso de este capítulo, me propongo mostrar las modalidades específicas en que este proyecto —que, sin duda, es indesligable de una poética realista— se encarna en cada una de las novelas analizadas.

Los geniecillos dominicales, la segunda novela de Julio Ramón Ribeyro, se publicó en 1965. Acaso el texto habría alcanzado un mayor impacto al momento de aparecer si no se hubiese interpuesto una desafortunada circunstancia: la deplorable primera edición estaba saturada de erratas y sufrió gruesas mutilaciones que la hacían, en buena cuenta, casi ilegible. De hecho, la historia de los infortunios editoriales de Ribeyro no comenzó con Los geniecillos dominicales; un anterior volumen de relatos, Las botellas y los hombres (1964), había corrido similar destino. Podrían atribuirse los percances a la mala suerte del escritor, pero me parece más útil situar estos descalabros en el marco de una situación no solo peculiar al Perú de la década de 1960: mientras las grandes casas editoras de Argentina, México y, sobre todo, de España, permitían una difusión sin precedentes de la nueva narrativa latinoamericana, en escala nacional la industria del libro y el mercado literario estaban lejos de presentar un panorama alentador. No apunto ninguna novedad, por cierto, aunque insistir en ese desfase me parece conveniente para matizar la impresión de una supuesta edad dorada en la que, súbitamente, el circuito de la distribución y el consumo de literatura se habría expandido de modo uniforme. La profesionalización del escritor latinoamericano —un fenómeno que puede rastrearse hasta las décadas finales del siglo XIX, con la eclosión de la escritura modernista, y que luego se hará también presente durante el auge del regionalismo en la década de 1930— no puede reducirse exclusivamente a los términos de la economía, pero tampoco es posible excluir ese factor. El lugar social del creador de textos literarios se inscribe no solo en el dominio de la poética, de su actitud ante la tradición o los conflictos históricos, sino que necesariamente involucra otro problema: su estatus en la esfera de la producción. Más allá de lo anecdótico, no deja de advertirse en Los geniecillos dominicales una ironía: la novela explora el predicamento de una bohemia juvenil que, en la sociedad urbana, no encuentra otros paraderos que los de la marginalidad, el desarraigo o la derrota. Intelectuales en ciernes o aprendices de artistas —y de esa condición viene el título sardónico, deprecatorio, del relato—, la identidad que los personajes intentan formar entra en contienda con un medio a la vez indiferente y hostil a sus aspiraciones. Los geniecillos dominicales no es una roman à clef, al modo

de Los mandarines, de Simone de Beauvoir, pero las referencias al ambiente cultural limeño de la década de 1950 son bastante notorias. Más que descifrar alusiones, sin embargo, importa analizar cómo se representan en el texto las determinaciones existenciales y de clase que afectan la vocación de los actores. A partir de ese examen se verá en qué sentido la desalentada obra de Ribeyro subvierte al género de la novela de aprendizaje: Bildungsroman a la inversa, cuya enseñanza última es la pérdida de las ilusiones, la cancelación de los proyectos, Los geniecillos dominicales sigue a través de las peripecias de su protagonista, Ludo Totem, el recorrido del desclasamiento y la decadencia.

De otro lado, el espacio urbano en el texto de Ribeyro es mucho más que un decorado, un escenario por el cual discurren los personajes. La Lima de Los geniecillos dominicales es un territorio dinámico en el cual se cruzan y confrontan la memoria nostálgica y el presente deteriorado, las presiones de la masificación y el impulso por preservar la individualidad, las clases privilegiadas y los sectores pequeñoburgueses o marginales. Ámbito semánticamente cargado, contradictorio, la ciudad ofrece a los sujetos una destructiva dialéctica en la que la aventura y la rutina son los dos polos de la experiencia vital; por eso, los actos que hacen progresar al argumento de Los geniecillos dominicales se presentan, sintomáticamente, bajo la forma de la transgresión. El trayecto de Ludo Totem deviene, en esta línea, ejemplar: el estudiante de derecho terminará por convertirse en delincuente. Sus incursiones al otro lado de Lima, a la zona de lo prohibido y clandestino, terminarán marcándolo con el estigma de la ilegalidad.

Los geniecillos dominicales apareció en un momento que fue, para la narrativa latinoamericana, fecundo en búsquedas formales e innovaciones técnicas. Una nueva promoción de escritores acogió los aportes de —entre otros modernistas anglosajones— Joyce, Dos Passos, Hemingway y Faulkner: monólogos interiores, la quiebra de la linealidad del relato, complejas polifonías discursivas y montajes espacio-temporales se convirtieron en parte del arsenal al servicio de los narradores del continente. Por cierto, no puede ignorarse en este contexto la impronta de la escritura vanguardista de la década de 1920 ni las influencias de autores maduros como Onetti, Borges o Rulfo. Obviamente, no pretendo en estas líneas el recuento exhaustivo de un proceso literario plural y complejo. Solo quiero señalar un dato bastante notorio para los lectores de Ribeyro: su prosa no participa del élan experimental que primó en la década y que, en el Perú, produjo En octubre no hay milagros (1965), de Oswaldo Reynoso y, sobre todo, La ciudad y los perros (1963), La casa verde (1966) y

Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa. Una boutade de autor anónimo ha querido ver, por esto, en Ribeyro al mejor narrador peruano del siglo XIX; refutar ese epigrama —que, después de todo, no es sino un ejercicio de ingenio— está fuera de lugar, aunque resulta innegable que Ribeyro optó por una escritura que iba a contrapelo de las tendencias dominantes en la década.

En Los geniecillos dominicales, un narrador invisible y externo a la historia está a cargo del relato, pero el punto de vista que domina al texto es el de Ludo Totem. Que la focalización interna se aplique con rigor a lo largo de la novela no implica, sin embargo, que el narrador sea un transparente intermediario de las ideas y percepciones del personaje: aquel funciona, más bien, como un filtro distanciador, como una instancia que controla la empatía con la criatura de la ficción y permite someterla al análisis. En definitiva, Ludo no es ni el álter ego del autor ni su imagen en negativo. Así, las relaciones entre la voz narrativa y el personaje están signadas por una persistente ambigüedad. La novela no favorece una actitud neutral, moralmente impasible, frente a Ludo Totem; al mismo tiempo, no encontramos un solo comentario directo que sancione o respalde al protagonista. Los conflictos éticos habitan el texto, pero la autoridad del creador no los resuelve de antemano; por el contrario, se representan en la ficción como problemas. Se encuentra aquí, de hecho, la piedra angular del proyecto novelesco. Si Los geniecillos dominicales sugiere analogías con La náusea, de Sartre, o La vida breve, de Onetti, estas no se restringen a la atmósfera gris, opresiva, de la novela; el principal nexo con esos textos radica, más bien, en que la obra de Ribeyro explora el drama existencial de un antihéroe asediado por circunstancias degradantes y banales.

La historia de Los geniecillos dominicales transcurre entre el 31 de diciembre de 1951 y el 28 de julio de 1952. La lineal crónica de esos siete meses en la vida de Ludo Totem elabora la metamorfosis del personaje y su gradual hundimiento en la marginalidad. Es interesante que el marco temporal de la anécdota se articule en torno a dos feriados: lo público y lo privado se superponen, la vivencia del individuo se contrasta con dos momentos en los cuales la rutina urbana se suspende. Así, el raigal extrañamiento de Ludo se subraya al colocar sus peripecias en un contexto con el cual se traba en una relación problemática, en un contrapunto signado por el hastío y la violencia. El Año Nuevo lo recibe Ludo renunciando a su empleo, el ancla que lo retiene en la sociedad oficial, y será en las Fiestas Patrias cuando el joven estudiante se convierta en asesino: la lógica de ambos actos apunta, inobjetablemente, a cifrar el minucioso trayecto

del personaje de la respetabilidad burguesa a los bajos fondos limeños. De ese modo, el desplazamiento del sujeto por la superficie de la urbe se concreta y adquiere peso dramático en el orden argumental y en el diseño ideológico de la novela. Como observa Jurij Lotman, todo evento textual no es, a fin de cuentas, sino el tránsito de un personaje por los linderos de un eje semántico (1977, p. 233). En Los geniecillos dominicales, el recorrido que cimienta la entera estructura del relato es el del desclasamiento, el de la ruptura de los lazos que atan a Ludo Totem con su grupo de origen; de hecho, el núcleo temático de la ficción consiste en ilustrar lo que podría denominarse movilidad social hacia abajo. Ese periplo personal, sin embargo, resulta indesligable de la imagen del ámbito urbano: la topografía trasciende el espacio y permite darle forma a cuestiones éticas y clasistas. Más adelante, en el análisis de Conversación en La Catedral, veremos reaparecer esos mismos tópicos a través de Santiago Zavala, el atormentado héroe de la novela de Vargas Llosa.

La novela de Ribeyro se abre en el centro de Lima, donde está situada la oficina en la cual Ludo «ha sudado y bostezado tres años sucesivos en plena juventud» (1983, p. 9). Con una considerable indemnización en el bolsillo, liberado de responsabilidades que le resultaban odiosas, el protagonista sale a la calle. En vez de provocarle euforia, la renuncia desata su lucidez, su capacidad de valorar el entorno de la ciudad:

Mientras camina hacia el paradero del ómnibus se da cuenta de un detalle: que a veces basta tomar una determinación importante para que de nuestros ojos caiga el velo que tiende la rutina: solo entonces vemos el verdadero rostro de las cosas. Así, mientras hace su camino, descubre que en la fachada de la iglesia de San Agustín hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es fea, que hay multitud de bares con olor a chicharrón y que los avisos comerciales, tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierten al centro de Lima en el remedo de una urbe asiática construida por algún director de cine para los efectos de una película de espionaje (pp. 9-10).

La descripción, focalizada en Ludo, dice tanto de él como del paisaje que registra. La perspectiva del personaje es, sin duda, esteticista: lo que llama su atención es que coexistan en el centro de Lima la vulgaridad triste del

subdesarrollo con los restos del esplendor colonial. Heteróclito, popular, marcado por un involuntario exotismo de pacotilla, el centro delata su deterioro. Esa visión denuncia, de otra parte, el distanciamiento afectivo del protagonista, que adopta la actitud de un espectador: aunque nacido en la capital, la examina con la mirada de un forastero. La realidad que lo circunda no lo compromete y solo convoca su disgusto; es, justamente, en esa dialéctica de insatisfacción y alejamiento emotivo que se condensa el estado de ánimo del personaje principal de Los geniecillos dominicales. De otro lado, el pasaje ilustra bien cómo la novela de Ribeyro representa el territorio limeño; en vez de recurrir a una modalidad documental, pseudoobjetiva, el texto muestra a la ciudad desde los recorridos y las impresiones de su protagonista, pero al mismo tiempo la mirada de Ludo Totem pasa por el tamiz de la voz narrativa y de su propia desadaptación. Más adelante en la novela, cuando Ludo se haga cargo por un tiempo de algunos casos menores —demás decirlo, sin éxito alguno— la ciudad se le convertirá «en un inextricable damero, en cada una de sus casillas habitaban funcionarios, deudores, tinterillos o conserjes…» (p. 73). Los distritos se valorarán, además, a partir del prisma del protagonista. Surquillo, el barrio aledaño al de Ludo, es el lugar de las cantinas y las escapadas nocturnas, así como La Victoria justifica visitas porque ahí funcionan prostíbulos; en Miraflores radican las clases altas y, se nos informa, ser vecino del distrito impone, según una ley inflexible y tácita, que todo vecino joven «debía manejar su automóvil o el de su papá, tener su enamorada oficial, asistir a las fiestas del club de tenis, pasearse los domingos por el parque, bien vestido, después de la misa del mediodía» (p. 86). Santa Beatriz, adonde finalmente se muda Ludo, será el dominio de una clase media baja sin expectativas reales de emerger. La ciudad, en suma, se configura no a partir de un mapa, sino de los itinerarios del errático personaje central.

Si la urbe no le ofrece la sensación de la pertenencia, de una comunidad en la cual reconocerse como miembro, tampoco Ludo Totem encontrará en su familia la posibilidad de una filiación aceptable. Es este el momento de detenerse en el curioso apelativo del personaje, cuya carga alegórica disuena al interior de una ficción nítidamente realista. Las tradiciones del clan del cual procede el protagonista se caricaturizan en su apellido, mientras que su nombre de pila alude a la esfera del juego, de la actividad gratuita e improductiva. Así, la contradicción vital que nutre a Ludo Totem se condensa en el oxímoron que lo designa. Vástago de la rama empobrecida de una familia notable, pesa sobre el sujeto la memoria de tiempos mejores: en relación con el pasado, el presente está marcado por la certeza de la decadencia. La novela indaga prolijamente en las

repercusiones que para la conciencia y la imagen pública del protagonista tendrá esta situación. La casa barranquina en la que habita Pirulo, el cómplice literario y amigo íntimo de Ludo, reviste para este un significado especial, ya que era la residencia veraniega de su abuelo. Se nos informa que «cada vez que Ludo entraba a esa casa se paseaba por sus enormes habitaciones empapeladas, husmeaba, tocaba los muebles, como siguiendo las trazas de alguna ruta ancestral» (p. 49). Claramente, el único beneficio que le depara a Ludo la mansión —ya subdividida en apartamentos de clase media— es el de la nostalgia: la herencia se limita a la evocación sentimental, en vista de que la propiedad ha pasado hace tiempo a otras manos. El incesante declive social de un linaje de rentistas se resume, adecuadamente, en la historia de sus bienes: «Muchas otras casas había ocupado su familia, de las cuales Ludo conocía solo la fachada, la de Washington, la de Belén, y sobre todo la de Espíritu Santo, gigantesca, convertida ahora en una escuela secundaria. Ludo tenía la viva conciencia: de que el espacio de que antes disponían los suyos se había ido comprimiendo, cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora solo les quedaba el ranchito de Miraflores. Quizás algún día le quedaría a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave» (p. 50). Hacia el final del relato se confirma plenamente la conjetura del personaje, que termina arrinconado en una diminuta habitación: la vivienda no funciona solo como morada, sino que es, al mismo tiempo, índice del estatus y de la condición existencial de Ludo. La ecuación que el texto propone es inequívoca: mientras la ciudad se expande, el lugar de la familia se contrae. El destino final de esta es, inexorablemente, el de extinguirse en el anonimato. De esa manera, en Los geniecillos dominicales la búsqueda de la identidad se conecta estrechamente con un inexorable proceso económico que afecta a un segmento tradicional de las capas altas urbanas. En el plano de la mimesis, la imagen de Lima no se circunscribe a un mero mapa sociológico —operación que, ciertamente, tendría el valor estático de lo clasificatorio—; más bien, lo que moviliza al argumento son los tránsitos literales y simbólicos del agente por un territorio que no es nunca neutro. En la novela, la ciudad no se figura nunca como metáfora de un orden natural; al contrario, se representa como un texto abierto en el que Ludo Totem —simultáneamente actor y lector— debe descifrar el sentido del entorno y definir su propio sitio en él.

Conviene penetrar algo más en la importancia dramática y las connotaciones que, al interior de Los geniecillos dominicales, cobra el tópico de la vivienda. He mencionado ya que la imagen más apta de la ruina de los Totem se halla en la progresiva pérdida de sus inmuebles. De hecho, la familia desciende otro

peldaño a la desintegración al decidir la venta de dos pequeños departamentos para incursionar, calamitosamente, en el negocio del transporte (pp. 175-176). El desastre financiero lleva a la ignominia de no poder siquiera costear la cuenta mensual de electricidad: literalmente, la oscuridad se abate sobre la pequeña casa de Miraflores, ese modesto residuo de una prosperidad menguada (p. 206). Los últimos vestigios de vida doméstica desaparecerán, por lo demás, incluso antes de que la madre de Ludo alquile lo que parecía ser el último reducto para ella y sus dos hijos. En la lógica de Los geniecillos dominicales, el empobrecimiento y el desarraigo son las dos caras de una misma moneda: la instauración del caos. Se entiende así la melancolía del protagonista cuando, recorriendo la ciudad de noche, imagine en las vivencias de otros la confirmación de su desamparo: «Ludo no podía dejar de mirar las ventanas detrás de las cuales las familias, después de haber cenado, conversaban y celebraban sus ceremonias secretas. Hubo una época en la cual también en su casa había una familia. Había un padre, una madre, unos hermanos, un orden, una jerarquía, unas ganas de reír, de bromear, un calor, un rumor, una complicidad, un perdón, un lenguaje cifrado. Casa sin luz ahora. Malayerba. Podredumbre en el césped, arañas en las cornisas y perros enterrados bajo los cipreses» (p. 211). De esta manera, la añoranza delata la certidumbre de un vacío, la evidencia del tiempo perdido.

Lo que caracteriza al antihéroe de Los geniecillos dominicales es la ambivalencia, el desgarramiento entre impulsos que nunca se resuelven en una síntesis superior. Paradójicamente, su identidad se sustenta en una indefinición radical que no puede explicarse solo en términos psicológicos. Las determinaciones de su peculiar ubicación social contribuyen decisivamente a su desazón, a su aislamiento en el marco de la sociedad urbana. Ludo cursa estudios de derecho en la privada y elitista Universidad Católica, cuyos claustros comparten los retoños de la oligarquía con los hijos de una clase media emergente y sin pergaminos. El narrador anota que «Ludo se encontraba allí en una situación flotante. Con la argolla sentía viejos lazos espirituales en vía de ser denunciados y con los pobres ambiciosos una hermandad, no de proyectos, sino de situación» (p. 128). Ni rico ni arribista, el personaje principal de Los geniecillos dominicales está condenado a una ambigua insularidad. De otro lado, la mayoría de sus relaciones con ínfulas intelectuales estudian en la pública y popular Universidad de San Marcos, de la cual había sido rector un bisabuelo de Ludo. Los prejuicios y los gustos del protagonista, sin embargo, le impiden identificarse con los alumnos sanmarquinos: «Ludo se vio de pronto en el segundo piso de la facultad de derecho, bordeando las barandas que daban sobre el patio. Grupos rumorosos, la fuente acrobática, los jardines, los árboles y el sol.

Y una población horrible, la limeña, la peruana en suma, pues allí había gente de todas las provincias. En vano buscó una expresión arrogante, inteligente o hermosa: cholos, zambos, injertos, cuarterones, mulatos, quinterones, albinos, pelirrojos, inmigrantes o blancoides, como él, choque de varias razas» (p. 123). Ludo asume el minucioso racismo de las clases dominantes peruanas y, de hecho, su pose esteticista y amoral le debe tanto a la ideología de la bohemia como al conservadurismo de la vieja casta civilista de la que proviene.

A lo largo de su historia, Los geniecillos dominicales ilustra el impase producido por una socialización frustrada. En los términos de Edward Said, la encrucijada del protagonista se compendia en la imposibilidad de pasar de las estructuras de la filiación a las de la afiliación (1983, p. 19): entre lo viejo y lo nuevo se ubica una tierra de nadie, un espacio constituido por la enajenación. Ni revolucionario ni defensor del orden establecido, Ludo establece con la sociedad un vínculo adversario; así, su individualidad se construye, casi exclusivamente, a partir de negaciones y rupturas. En el análisis de La casa de cartón intenté mostrar de qué manera el divorcio del artista en ciernes y el entorno urbano garantizaba una contradictoria libertad, un radio de experiencia en el cual el aislamiento permitía desencadenar las potencialidades creativas del sujeto. En la esfera autónoma del Arte se hallaba la posibilidad de un orden compensatorio al de las convenciones sociales. El predicamento del protagonista de Los geniecillos dominicales es de alguna manera semejante, pero el texto no suscribe el fervor afirmativo que radica en el centro del esfuerzo vanguardista de Adán. Me parece útil observar que, dadas las premisas de Los geniecillos dominicales, sería poco verosímil que Ludo Totem narrase su propia biografía; aunque escribe cuentos y su cultura literaria es vasta, el horizonte del personaje es el de la esterilidad y la incomunicación. En un párrafo anterior anoté que el texto de Ribeyro invierte el recorrido paradigmático de la novela de aprendizaje: las peripecias del personaje no le descubren su vocación artística; por el contrario, la sepultan. Resulta significativo, de paso, subrayar que en Los geniecillos dominicales se alude claramente a Adán. La imagen que del poeta se ofrece, sin embargo, está en las antípodas de cualquier retrato del artista adolescente. Caminando de mañana por la Plaza San Martín, en el centro de la ciudad, Ludo es saludado desde un bar por un habitúe al que no alcanza, en ese momento, a reconocer. Solo más tarde, mientras cumple una diligencia, recordará «que el hombre que lo había saludado era un viejo escritor, un hombre que no había partido de cero, pero que había llegado a él, de soneto en soneto, hasta no ser otra cosa que un inquilino de hotel sórdido y un paciente de manicomio» (1983, p. 100). Es obvio que ese fugaz encuentro poco hace para abonar la mitología romántica del poeta maldito,

aunque no deja de sugerirse cierta dignidad trágica en la inmolación del creador a su oficio. Unas páginas después, luego de una catastrófica lectura pública de cuentos en la que Ludo participa a desgano, un personaje le comentará al protagonista: «¿Has llevado la cuenta de la cantidad de poetas, de pintores que tanto prometían y que fueron tragados por el pantano? Cuando veo un borracho me digo: a lo mejor era un Joyce, un Picasso» (p. 114). No se requiere mayor perspicacia para entender que, a diferencia de Adán, Ludo engrosará la lista de los fracasados. Esa percepción ominosa de los nexos entre el artista y el espacio limeño no se formula solo en Los geniecillos dominicales, sino que fue un punto de consenso entre los narradores peruanos de la hora. En Lima, la horrible, para citar un ejemplo destacado, Salazar Bondy aseguraba categóricamente que «lo estético encuentra en Lima un obstáculo obstinado: su aparente gratuidad. Sin valor de uso para el adoctrinamiento o para lo sensual, la belleza creada por el talento artístico no tiene destino. Así es hoy todavía» (1974, p. 72). Una piel de serpiente, de Luis Loayza, que se publicó en el mismo año que el ensayo de Salazar Bondy, acoge la misma noción y, como veremos en el curso de ese capítulo, también Conversación en La Catedral la incorpora. Además, en 1966, a raíz de la muerte del autor de Lima, la horrible, Vargas Llosa afirmaría: «Por el hecho de ser un creador, aquí se ingresa en el campo de las víctimas de la burguesía. De ahí hay solo un paso para que el escritor tome conciencia de esa situación, la reivindique y se declare solidario de los desheredados del Perú, enemigo de sus dueños. Este fue el caso de Salazar Bondy» (1983, p. 111). Ludo Totem y los jóvenes que en Los geniecillos dominicales imaginan ser los «voceros de una generación» (Ribeyro, 1983, p. 51) pero no darán, sin embargo, el salto al compromiso revolucionario: su gesto se perderá, como el de tantos otros antes que ellos, en el vacío.

Vale la pena precisar que, más allá del diagnóstico pesimista que formulan, en todos estos casos se revela un grado de autoconciencia profesional que hubiera sido imposible sin un cierto circuito literario —por muy incipiente o defectuoso que este fuese— y sin una tradición local dentro de la cual reconocerse. Más relevante que discutir si el veredicto condenatorio se justifica o no, lo que me interesa es constatar su racionalidad: los juicios recorren de la indignación al desencanto y los géneros en que se postulan son diversos, pero en la base de todos ellos se encuentra el esquema ideal de una institución literaria moderna. En la década de 1960, ese paradigma no era quimérico, aunque el desfase entre los deseos de los escritores y la realidad objetiva explica los acentos de malestar o denuncia que impregnan sus discursos. Que en el universo representado de Los geniecillos dominicales se plasmen los dilemas y los límites de los cenáculos

literarios de la década de 1950 —es decir, que el repertorio de la novela incluya a la propia promoción a la cual pertenece el autor— revela a las claras un impulso autorreflexivo, la voluntad de situar la circunstancia del artista dentro de su panorama histórico.

Los motivos de la mudanza y el tránsito organizan la estructura del relato en Los geniecillos dominicales: de hecho, la trama de la novela duplica el trayecto subjetivo y social del protagonista hacia la marginalidad, hacia un fatal punto de no retorno. Por eso, las funciones que esos tópicos cubren en el diseño textual desbordan el plano de la fábula para, a la larga, volcarse sobre la construcción misma del personaje, el modo de figurar el ámbito urbano y el modelo del mundo que la obra encarna. Quiero detenerme, por ahora, en el orden dramático de los acontecimientos que narra la novela. Sin duda, la secuencia del relato sigue una estricta linealidad: este acatamiento a una cronología objetiva es uno de los rasgos de la mimesis realista que nutre a Los geniecillos dominicales. El hecho de que los eventos se sucedan unos a otros no deriva, sin embargo, en un mero encadenamiento episódico; por el contrario, el relato aplica sistemáticamente aquella falacia lógica que, según Barthes, subyace a todo proyecto narrativo: la de convertir las relaciones temporales en relaciones causales (1977, p. 237). Lo que en la ficción ocurre antes no solo precede a las acciones posteriores sino que, en buena cuenta, las motiva. En un breve ensayo sobre Los geniecillos dominicales, Antonio Cornejo Polar concluye —en mi opinión, erróneamente— que «la novela relata, pues, una larga serie de fracasos, que atañen tanto a Ludo cuanto a sus amigos, y prefiere organizar acumulativamente —más que a través de un proceso de paulatina intensificación — la cadena del acontecer» (1977, p. 148). Así, en la lectura de Cornejo Polar, Los geniecillos dominicales parecería agotarse en un catálogo de frustraciones, en una continua suma de avatares. Pienso que, más bien, la eficacia del relato radica en que describe el itinerario de una caída, de un escalonado descenso al desclasamiento. Baste recordar que, hacia el final de la novela, Ludo Totem no es ya el muchacho «decente, pero pobre» (Ribeyro, 1983, p. 59) al que un mediocre Mecenas, el profesor Rostalínez, recomendaba como practicante en un bufete de abogados; ni aun a esa modesta ayuda puede aspirar quien, primero ladrón y luego asesino, terminará rasurándose «en seco, heroicamente, el bigote» (1983, p. 243), irónico y prosaico ritual con el que sustituirá el protagonista la decisión del suicidio[26].

Ludo Totem emprenderá, sin saberlo, su camino a la descomposición cuando conozca en un prostíbulo del jirón Huatica a Estrella. El dinero de su

indemnización le permite incursionar en «esa zona inquieta de La Victoria, que siempre fue para Ludo la tierra de los escándalos» (p. 25). Acaso merezca anotarse, de paso, que otras novelas coetáneas de Los geniecillos dominicales representarán también ese otro lado —al mismo tiempo permitido y negado por el discurso oficial— de la experiencia y el espacio urbanos: como se verá luego, en Conversación en La Catedral el ambiente prostibulario aportará mucho más que una nota de color local, mientras que en Un mundo para Julius tendrá un efecto indirecto pero poderoso en la conciencia del protagonista. En el caso de Ludo Totem, sin embargo, la relación con la prostituta precipita el desmoronamiento del joven miraflorino, su pasaje al crimen. Mujer fatal y némesis de Ludo, Estrella condensa la amenaza y la promesa de la sexualidad femenina: el placer y el castigo se unen en su figura. La obsesiva infatuación de Ludo —que, por cierto, lo lleva a transgredir las normas de un vínculo puramente mercantil, mercenario— le acarreará una prueba humillante: el proxeneta de Estrella lo vapulea con el fin de que deje de buscarla y, para completar la ignominia, la muchacha participa como espectadora (pp. 56-58). En el desigual combate entre el caficho zambo y el estudiante blanco sería forzado, por supuesto, leer una alegoría de la lucha entre clases y grupos étnicos dentro de la ciudad. De hecho, la poética de Los geniecillos dominicales subordina la síntesis metafórica al análisis, a la exploración de los nexos entre el sujeto y su entorno. A un cierto nivel, la paliza que sufre Ludo a manos del Loco Camioneta constituye una suerte de penitencia: las reglas del juego no pueden quebrarse sin recibir una sanción. En otro plano, sin embargo, la actitud del proxeneta ante el estudiante refleja la drástica pérdida de estatus del personaje central. Me parece útil comparar aquí el trato que Ludo recibe a manos del zambo —el cual se permite, por lo demás, llamarlo «blanquito marica» antes de atacarlo— con la manera casi obsecuente en la que luego se dirigirán a él aquellos trabajadores que alguna conexión han tenido con su familia. En una cantina popular, Ludo será reconocido por un exchofer de su padre, quien se ofrece solícitamente a pagar su cuenta: «Mañana es 28, modestamente, como peruano, le ofrezco» (p. 222), dice Rojas, casi excusándose por abordar al protagonista. De inmediato, el hombre —a quien Ludo no recuerda— le asegura con orgullo: «Tuve el honor de servir a su padre». El estilo sumiso del chofer, su ceremonioso respeto, evidencia los reflejos en los sectores populares de una ética señorial y paternalista. En el mismo lugar, además, «un albañil que había sido marido de una de sus antiguas sirvientas se acercó: “Familia de caballeros. Yo le puedo garantizar”» (p. 222). A Ludo, sin embargo, no le halagan las deferencias de esos individuos y, por otro lado, es consciente de que el viejo código está ya en trance de desaparecer. En efecto, desde otra mesa de la chingana «un grupo de

muchachos lo miraba con recelo. Ellos no habían tenido tiempo de ser castrados por el servilismo. Ludo se daba cuenta de que para él no tenían sino desdén y odio y que, si le hubieran encontrado solo en una calle oscura, le hubieran molido a patadas» (p. 223). En la cultura de los de abajo, el resentimiento reemplaza a la sumisión. Es este un dato de la mayor importancia, pues determina un modo distinto de situarse en la cambiante vida cotidiana de la ciudad. Proceder de la antigua élite urbana no ofrece ya inmunidad, no proporciona un salvoconducto para transitar en las zonas de la pobreza: Lima, en suma, está en camino de ser literalmente tomada por sus masas. Así, en el mundo de Los geniecillos dominicales, las jerarquías laboriosamente construidas en el pasado —y cuyo apogeo se consagró durante la República Aristocrática— se encuentran al borde del colapso. Las fronteras internas de la ciudad que el sujeto cruza se van haciendo cada vez más peligrosas, el contrato tradicional que vinculaba a los heterogéneos estamentos de Lima está en vías de romperse para siempre. Sin embargo, a la antigua hegemonía no la reemplaza una lógica alternativa, un modelo emergente que norme las relaciones entre ciudadanos de extracciones distintas. El desplome del antiguo protocolo conduce, entonces, a asumir la zozobra y la falta de seguridad como componentes fundamentales de la experiencia urbana: el reverso de la rutina y la repetición, así, termina siendo la aventura vivida en tanto amenaza, en tanto posibilidad ominosa.

En el párrafo anterior adelanté que Estrella estaba ligada al destino de Ludo Totem y, por tanto, al desenvolvimiento de la trama. Después de la golpiza que el narrador registra morosamente en el quinto capítulo de la novela, Ludo dejará de ver a la muchacha hasta que, ya hacia el final de la narración, reciba una llamada de ella. La razón del reencuentro —que, previsiblemente, no es sentimental— impulsará el desenlace de la historia. Ludo ha sido, para entonces, el involuntario cómplice del brutal asalto a un marinero norteamericano en el puerto del Callao, pero confía en que nadie lo haya visto. Sin embargo, sí existe un testigo. El proxeneta se encargará del chantaje y de aclararle el enigma: «No se haga el cojudo, el Bar los Claveles, en la avenida Progreso, el día en que asaltaron al marinero. Estrella iba con un grupo de gringos. Ella lo vio. Puede preguntárselo» (p. 225). Acorralado, sin fondos que le permitan pagar el silencio de quien lo extorsiona, al protagonista no le queda más remedio que seguir sumiéndose en la delincuencia. El descenso de Ludo Totem, así, supone una metamorfosis al mismo tiempo íntima y social: en el diseño de Los geniecillos dominicales, la identidad del sujeto no es un asunto privado, puramente subjetivo, sino que se define a partir de la desubicación de este en el paisaje urbano. El paradójico sitio de Ludo Totem en el marco de la ciudad es, entonces,

el del destierro: Ludo es, en parte, un individuo excéntrico, pero esa excentricidad se experimenta sobre todo en tanto pérdida de todo centro viable de referencia, más que como elección deliberada de un estilo antiburgués. Por eso Los geniecillos dominicales, en vez de adherir a los principios de una ética contestataria y bohemia, termina mostrando en esta a una fallida coartada cultural que pretende conferirle alguna dignidad estética a la marginalidad.

El esteticismo, la vocación hedonista, la amoralidad y la atracción de lo prohibido son los atributos más saltantes de Ludo Totem. Esos rasgos lo conectan con los aristocráticos antihéroes de Huysmans y Wilde, pero Ludo no pertenece en verdad a su linaje: es, por el contrario, su parodia. No hay en Los geniecillos dominicales una versión extemporánea e ingenua del decadentismo finisecular, a pesar de que en la novela sean reconocibles los temas predilectos de este. De hecho, el proyecto narrativo corroe sardónicamente el aura prestigiosa de lo maldito y la ilusión posromántica del repliegue hacia un privilegiado espacio íntimo, alejado del filisteísmo burgués: un precario cuarto en una quinta mesocrática es, sin duda, alojamiento impropio para un esteta. Más aún, los muchachos que intercambian poemas y planean una revista cultural en el Bar Palermo no calificarían, presumiblemente, como inquilinos de ninguna Torre de Marfil. En el andamiaje de Los geniecillos dominicales, la contienda entre la masa citadina y aquellos sujetos que cultivan su diferencia cobra un sentido tragicómico, trivial: en un espacio vulgar y corrupto desde su médula, toda esperanza está de antemano descartada, toda búsqueda está viciada por la impostura. Si el orden dominante resulta repelente, rechazarlo no conduce a una existencia más plena, sino a la conciencia del aniquilamiento. La imagen física de esa clausura existencial es, en Los geniecillos dominicales, la ciudad. No por azar, la destrucción y el deterioro invaden tanto el destino individual de los personajes como la urbe en la cual se han formado. Se entiende, entonces, que el cementerio devenga metáfora de Lima, su siniestro doble: «En esa ciudad mortuoria había avenidas, encrucijadas, urbanizaciones y hasta plazas, imitación irrisoria de la arquitectura de los vivos... Al poco rato abandonaron esa zona residencial y penetraron en el panorama de los barrios populares: solo se veían cuarteles, todos exactos, altos muros de nichos alineados geométricamente, uno frente a otro, entre estrechos callejones, muertos apilados como ladrillos, hundidos al fondo de las paredes blancas, detrás de lápidas grises o negras, con vidrio o sin vidrio, con fotografía o sin ella, con flores frescas, marchitas, sin flores, cruces de madera, moscardones y un olor a podredumbre y a claveles» (p. 170). Significativamente, Ludo ve en el mausoleo familiar su «verdadera casa» (p. 170), aunque duda que puedan encontrarle un sitio en este: ni aun en la

muerte existirá la certeza de recuperar la pertenencia a su estirpe.

El apellido de Ludo remite irónicamente a un orden patriarcal, arcaico: es, después de todo, en el tótem que la ley y la identidad de la tribu se compendian. Las relaciones sociales que rigen el mundo de Los geniecillos dominicales, sin embargo, se sustentan en determinaciones seculares y modernas: básicamente, en el poder económico y la influencia política. Los criterios de casta están, en definitiva, supeditados a los de clase y sirven, a la larga, más para mantener a distancia a los parientes pobres que para segregar a los nuevos ricos. El octavo capítulo de la novela, en el cual Ludo acude a la boda de una familia adinerada, se dedica precisamente a explorar los desiguales nexos entre las distintas fracciones de los Totem. La invitación al matrimonio de la tía millonaria «era un gesto de magnanimidad, una concesión que produjo estupor, pero que de inmediato creó problemas de protocolo» (p. 76). Finalmente, el único que asiste a la fiesta es Ludo, con la secreta esperanza de encontrar en ella algún cliente millonario. La incursión en las esferas más altas del clan desemboca, sin embargo, en una denigrante comedia de errores. Desde el primer momento, Ludo comete la involuntaria torpeza de llegar antes que todos los otros invitados.
El tío Carmelo, al verlo, piensa que se trata de uno de los camareros a los que ha contratado para servir el almuerzo (p. 78): el malentendido no es, por cierto, promisorio, y se contrasta con el hecho de que en una de las paredes de la mansión Ludo ha visto «encuadrada en un lujoso marco dorado, su propia fotografía». Pero el retrato no representa al protagonista, sino a su abuelo: descubrir el asombroso parecido físico con su ancestro no lo conduce a reconocer con orgullo sus raíces; al contrario, lo hace sentirse «sin saber por qué, profundamente desgraciado» (p. 77). Y es que identificar esa semejanza supone, al mismo tiempo, advertir una separación drástica. Más adelante, incómodo y nervioso, Ludo retornará a ventilar su perplejidad ante la imagen del abuelo: «¿Qué diferencia, qué insalvable grieta se había abierto para que él se sintiera allí menos en su casa que todos esos invitados que no tenían en los muros ninguna credencial?» (p. 79). La interrogante del personaje es retórica, pues en la descripción del ambiente está contenida su respuesta: la pobreza de Ludo lo hace desentonar con los otros comensales, incluyendo aquellos a los que el tío Carmelo llama, en un alarde de esnobismo, «gente sin clase» (p. 81). Sintomáticamente, Ludo ni siquiera consigue hallar una silla y termina comiendo en la cocina, donde hasta los criados se percatan de su equívoca situación: «tal vez en sus ademanes o en la línea un poco esfumada de su pantalón los sirvientes se dieron cuenta de quién se trataba y recobraron su aplomo» (p. 82).
El parentesco de sangre pierde toda relevancia ante la solidaridad que generan

los privilegios de clase: en el hogar de sus familiares ricos, Ludo Totem es, claramente, un extraño y un intruso. Ni señor ni sirviente, su presencia termina resultando anómala. Rechazado por cualquier grupo, el protagonista decide entretenerse vagando por los salones en que se guardan los regalos de los novios. Una última indignidad, que remata el capítulo, le estará reservada: tras una cortina lo vigila su tía, temerosa de que pretenda hurtar algo. El tío Carmelo lo había confundido con uno de los mozos; su esposa, luego, ve en él a un ladrón potencial. Las equivocaciones de ambos apuntan a una verdad de fondo, que el propio Ludo percibe intensamente: aunque parientes, la suya no es una relación entre iguales. La sospecha de la tía Cristina, por otro lado, no resulta arbitraria, ya que el narrador señala la tentación que pasa por la mente del protagonista: «Cada uno de aquellos presentes le permitiría vivir un mes, quizá tres o seis, invitar a Pirulo y, ¿por qué no?, recuperar a Estrella» (p. 83). Más aún, en la sintaxis narrativa, el episodio cumple una función premonitoria, puesto que Ludo terminará, en efecto, cometiendo un robo. A la vez, el capítulo entero plasma dramática, especularmente, las circunstancias objetivas y existenciales que hacen zozobrar la presencia del sujeto en la ciudad: la exclusión y el ostracismo son su destino.

El núcleo temático de Los geniecillos dominicales es el de una identidad en proceso de disolverse y, por ello, en el plano de la representación los íconos familiares y la autoimagen del protagonista desempeñan un papel central. Así, en la cadena de su linaje Ludo Totem se percibe como un eslabón roto, como el transgresor de una continuidad simbólica. Desde el inicio de la novela, Ludo se traba en un imaginario intercambio con sus ancestros, aquellos difuntos caballeros que simbolizan la Autoridad y la Ley patriarcales. De hecho, este es uno de los leit-motivs principales de la novela, uno de los elementos que garantizan la coherencia del relato. El día en que el joven renuncia a su puesto en el estudio de abogados, ya de vuelta a su casa, interpela burlonamente al «retrato oval de su bisabuelo, un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo» (p. 10). Caricatura de la respetabilidad burguesa, el cuadro no convoca ni la lealtad ni la identificación del bisnieto rebelde; de hecho, el gesto de Ludo equivale a un sacrilegio irónico, profano, que refleja su distanciamiento afectivo de los mitos tutelares de la familia.
El desenfado del protagonista se revela, sin embargo, como un frágil mecanismo de defensa, una poco eficaz manera de escudarse del sentimiento de culpa.
En efecto, apenas unos minutos después «Ludo siente que las malas bestias, que desde la presentación de su renuncia han comenzado a congregarse en una zona oscura de su conciencia, reptan hacia la luz, usurpando formas cada vez más

inteligibles, hasta que por último se funden en una imagen humana, la paternal: “Has abandonado el trabajo, renuncias a la oficina donde pasé mi vida, te mofas de tu porvenir, te adhieres al mundo del desorden, privas a tu madre de una ayuda, aceleras la decadencia”» (p. 12). El subtexto es el del tabú, pero en el contexto cultural urbano no puede cobrar una forma mágica, sobrenatural, sino que se experimenta en el espacio de la subjetividad. La íntima desazón que embarga a Ludo ante el retrato de su abuelo —ese sosias a la vez semejante y diametralmente distinto de él— en casa del tío Carmelo apunta a lo mismo: los lares de los Totem, las figuras que vinculan al individuo con el pasado, no le ofrecen a Ludo las certidumbres de una identidad, sino la evidencia negativa de su descentramiento. Los ancestros figuran un equilibrio perdido, que corresponde claramente a un orden señorial ya caduco, abolido por la modernización. Empobrecido, en trance de cortar los últimos lazos que lo conectan al mundo de los principales, Ludo se confrontará en un melancólico ritual con el museo doméstico de sus antepasados: «Poniéndose de pie se acercó a la galería de retratos que había cerca de su cama, galería en miniatura, es verdad, pues en un marco de un metro de largo por veinte centímetros de alto se veían cinco fotografías alineadas, correspondientes a cinco generaciones, desde su chozno librero, siglo XVIII, hasta su padre, empleado, siglo XX, pasando por tres eminentes y longevos hombres de leyes que ocuparon todo el siglo XIX. Aquellos tres sí que habían tenido éxito y a lo mejor hasta sin problemas de conciencia. Les tocó vivir una época dichosa, paternal y jerarquizada, en la cual los privilegios se consideraban naturales y la riqueza un don del cielo. Ellos fueron el orden, el bastón, la contradanza y el ferrocarril» (p. 98). Resulta interesante acotar la doble distancia que organiza el fragmento: la focalización externa del narrador inscribe austeramente el entorno real de Ludo y la perspectiva de este señala tanto su nostalgia —o, mejor dicho, su envidia— como su alejamiento de los valores sobre los que se fundó el mundo de sus antepasados. En el tiempo de la fábula se documenta meticulosamente no solo la caída de Ludo y sus parientes más cercanos sino también la debacle de un código excluyente, vertical, que moldeaba las diferencias de clase bajo la forma de diferencias de casta.

Es indudable que la novela de Ribeyro no lidia, en el plano de la mimesis, con los cambios que la masiva migración andina y las nuevas barriadas le iban imponiendo a la fisonomía de la ciudad. En Los geniecillos dominicales, después de todo, la marginalidad abarca a la esfera del lumpen y, sobre todo, a la de los miembros de una capa tradicional en trance de perder sus prerrogativas. Sin embargo, el texto puede leerse como una sistemática refutación de esa mitología

conservadora de la capital y lo limeño que pretendía, en medio de una drástica metamorfosis urbana, idealizar los pergaminos de Lima y de un estilo señorial. En ese sentido, la afinidad entre Los geniecillos dominicales y Lima, la horrible, el impugnatorio ensayo de Sebastián Salazar Bondy, se revela significativamente estrecha: ambos textos desacreditan, cada uno desde su género, la elitista quimera de la Arcadia colonial. Castrante, opresiva, la ciudad funciona en la novela de Ribeyro como agente destructivo, como un espacio hostil que se torna cada vez más inhabitable y sofocante. Así, la textura de la vida cotidiana, la gama de vivencias que la urbe le ofrece al sujeto, constituyen en definitiva la materia del relato: entre un pasado irrecuperable y un futuro que a nula toda realización personal o colectiva, queda solo el callejón sin salida del presente.

Una inmediata celebridad rodeó a Bryce cuando, en 1970, la casa española Barral publicó Un mundo para Julius. La novela de Bryce atrajo, junto a la atención de la crítica peruana, la de un público reclutado sobre todo entre las clases medias y altas limeñas. El ambiente exclusivo, casi hermético, de la oligarquía local había sido —como hemos visto en el capítulo anterior— materia de Duque, texto por entonces prácticamente olvidado, lo cual muestra a las claras que los usos y costumbres de quienes ocupaban la cima de la pirámide social habían tenido una presencia menor en el corpus narrativo peruano.
Un consenso nacido del sentido común sostuvo que Bryce consiguió hacer con la capa dominante lo que Arguedas había realizado antes con el mundo andino: proponer, en la literatura, una mirada de primera mano y fidedigna de un grupo social. Mirko Lauer resume bien esa impresión: «Se ha mencionado a veces sobre este punto la diferencia entre el hombre andino descrito por Ventura García Calderón o Enrique López Albújar y el de José María Arguedas. O el cambio en las descripciones de personas de la clase dominante desde Oswaldo Reynoso hasta Alfredo Bryce Echenique. Ambos procesos dan cuenta del paso de las versiones de oídas a los testimonios de parte» (1989, p. 88). Conviene, sin embargo, recalcar aquí una salvedad ya apuntada, en relación con Arguedas, en el capítulo anterior de este trabajo. El efecto de autenticidad que se desprende de Un mundo para Julius es producido por el texto mismo y no por la extracción de su autor; para detectarlo, no es un requisito previo el haber frecuentado los salones —o las alcobas— de la alta burguesía peruana, con el fin de cotejar el modelo real con su retrato: la novela no es un reportaje, pese a que su repertorio permite poner en escena la sensibilidad y los valores de una capa social reconocible. Es frecuentemente un problema, al lidiar con ficciones realistas, establecer que lo verosímil no es un sinónimo retórico de lo verídico.
La precisión es fácil de aceptar en teoría y hasta parece banal, pero en la lectura

se tiende a perderla de vista, precisamente porque la poética del realismo contribuye a desdibujar los límites entre el referente y su representación.
De hecho, en las interpretaciones más ingenuas se asume que el protagonista no es solo el álter ego infantil del autor, sino que la obra es del todo autobiográfica: Bryce sería Julius (y, ciertamente, no en el sentido en el cual Flaubert podía afirmar que él era Madame Bovary). Basta hojear la novela para comprobar que su estructura no autoriza esa impresión: el relato está a cargo de un narrador invisible —calificarlo de «impersonal» sería engañoso, por motivos que se expondrán luego— y si bien la perspectiva de Julius tiñe a la novela y le proporciona un eje moral, de ninguna manera es el suyo el único punto de vista en juego.

Situar a Un mundo para Julius en las circunstancias del Perú a principios de la década de 1970 es indispensable. En el tiempo de la ficción, la clase dominante no ve cuestionado su predominio: el poder económico y la influencia política se complementan íntimamente —y, tratándose de la oligarquía peruana, se diría que incestuosamente—. No ocurría lo mismo en el proceso social, ya que estaba en curso el proyecto populista más ambicioso intentado en el siglo. En 1969, el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado dictó la Ley de Reforma Agraria, que transformó las relaciones de propiedad en el campo y afectó tanto a los terratenientes serranos como a las grandes empresas azucareras de la costa. El crecimiento del aparato estatal se vio acompañado por medidas tendentes a reforzar una burguesía nacional cuyos lazos con la antigua clase dominante eran tenues o inexistentes. Más aún, la retórica gubernamental incorporó un léxico entonces marginal y hasta clandestino: imperialismo, revolución, oligarquía y socialismo fueron algunos de los términos que pasaron a formar parte del discurso oficial, aunque su contenido no fuese exactamente el que tenían para la izquierda estudiantil y obrera. Evaluar el significado de lo que ocurrió en el país entre 1968 y 1975 sigue siendo materia de controversia, pero es evidente que el régimen de Velasco cambió como ninguno otro en el siglo XX —que la única comparación válida remita al Oncenio de Leguía es ya revelador— las relaciones de fuerza en la sociedad peruana. Desde entonces, en la lista de los «dueños del Perú» —para citar el título del best-seller de Carlos Malpica— abundan apellidos que no proceden de la élite civilista.

Así, no sorprende que en Un mundo para Julius se haya visto «una parodia de la oligarquía, pero que tiene hacia ella algunas notas de ambigua fascinación; hasta cierto punto constituye un canto no exento de melancolía de un mundo que se va» (1977, p. 147). Otro comentarista de la obra, Alejandro Losada, llegó a

afirmar que «su única vigencia es que nos permite espiar por la ventana de una alta oligarquía inaccesible para la mayoría» (1976, p. 98) y, aunque concediéndole méritos estéticos, Roland Forgues termina por negarle jerarquía revolucionaria a Un mundo para Julius (observación, por lo demás, algo insólita, considerando que la novela no pretende tenerla) y la concibe como un divertimento escapista (1986, pp. 140-142). En declaraciones periodísticas, el propio Bryce sostenía en 1972: «La gente no ha visto la ternura que hay hacia los valores de esta clase que, indudablemente, tuvo valores, aunque no sean más que valores en su aspecto externo: los buenos modales, la belleza de sus costumbres [...]» (Hildebrandt, 1981, p. 35). Una conocida fórmula jurídica sostiene que «a confesión de parte, relevo de prueba», pero la crítica literaria no está obligada a seguir una lógica forense. Lo que me llama la atención es que, dos años después de publicar Un mundo para Julius, Bryce se haya sentido en la necesidad de precisar que su visión de la clase alta limeña no es únicamente negativa: la aclaración no habría tenido razón de ser si el común de los lectores hubiese detectado en la novela una velada apología de los clanes oligárquicos. Por añadidura, es interesante que Bryce rescate de ese grupo privilegiado el estilo, eso que podríamos llamar la ética de las formas, y no su visión del mundo ni sus bases de poder económico; más aún, en el contexto resulta claro que la vieja clase dominante le parece ya fenecida, caduca, incluso en aquel aspecto que por razones de formación le inspira mayor simpatía. No se trata de ignorar el comentario del novelista, pero cabe preguntarse hasta qué punto el texto exalta la dimensión estética en la vida cotidiana de sus personajes pudientes: distinguir al autor implícito —esa imagen del creador que se deduce de la novela— del individuo real que firma la obra no es un ejercicio bizantino, sino que permite poner de relieve la suma de elecciones conscientes e inconscientes que moldean la escritura (Booth, 1983, pp. 74-75).

La dicción elegíaca y humorística que permea a Un mundo para Julius aleja a la novela del tono que domina en la literatura de denuncia social, pese a que el tema de la injusticia ocupa un lugar decisivo en la obra. En gran medida, el relato se centra en la educación sentimental de un niño cuya sensibilidad entra en conflicto con la escala de valores que ordena al universo adulto. Es sobre todo a través del candor de Julius que se resalta la inhumanidad del orden establecido: su perplejidad deviene, en el diseño global de la novela, una forma irónica de la lucidez. De hecho, buena parte de la eficacia del relato proviene del hecho de que su protagonista participa de la vida privada de la familia sin comprometerse con sus reglas y, de otro lado, circula libremente entre los predios de los señores y los sirvientes. Los interiores de la mansión plasman un microcosmos que, de

manera simplificada, replica el macrocosmos urbano: el modo en que los de arriba y los de abajo negocian su cotidiana convivencia solicita la atención del novelista.

En Los geniecillos dominicales y Conversación en La Catedral, los personajes centrales se enfrentan al dilema ético y vital de encontrar una identidad en un medio urbano que propicia la alienación y el desencanto. Textos de crisis y búsqueda, su núcleo dramático consiste en la fallida empresa de construir la propia individualidad en pugna con un entorno a la vez degradado y degradante. Salvadas las diferencias de argumento, Un mundo para Julius responde a un esquema ideológico bastante similar: para Ludo Totem y Santiago Zavala, la juventud acaba en la renuncia a toda esperanza; para Julius, el traumático pasaje de la infancia a la pubertad se cifra en el fin de la inocencia. En los tres casos, el conocimiento se experimenta como vacío, como colapso del sentido: el crecimiento equivale, en melancólica paradoja, a una disminución existencial.

Es fundamentalmente en relación con los territorios de la familia y la urbe que las peripecias de los personajes se desarrollan. De las tres novelas que analizo en este capítulo, probablemente Un mundo para Julius es aquella en la cual el espacio doméstico y sus transformaciones cumplen el papel más destacado, aunque no puede disminuirse la importancia de este motivo en Los geniecillos dominicales. En sus cortos años, Julius habrá de mudarse del «palacio de la avenida Salaverry» a una suite del Country Club —local que, gracias a Duque, era ya conocido en la literatura peruana— y, por último, a la mansión que su padrastro, Juan Lucas, manda construir en la nueva zona residencial de Monterrico. Cada uno de estos cambios de domicilio afecta íntimamente al protagonista, pero a la vez refleja las metamorfosis de Lima; sin duda, una de las virtudes mayores de Un mundo para Julius radica en la sagacidad con la que inserta en su trama los tránsitos de los privilegiados por la superficie de la ciudad. Si con la modernización que impulsó Leguía en la década de 1920 empezó la decadencia del centro, hacia fines de los años cincuenta los distritos nacidos en el Oncenio comenzaban a ceder en estatus ante otros barrios levantados aún más al sur de la ciudad: esos desplazamientos inmobiliarios cuentan una parte importante de la historia urbanística de la capital en el siglo XX, pues revelan tanto la veleidosa versión de lo moderno como el escaso apego a su propia tradición que han caracterizado a la clase dominante peruana.

Un mundo para Julius se abre con un párrafo que sitúa al personaje en el paisaje citadino y en su origen de clase. Para hacerlo, nada más conveniente que

describir su fastuosa vivienda: «Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry, frente al antiguo hipódromo de San Felipe; un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor; con departamentos para la servidumbre, como un lunar de carne en el rostro más bello, hasta con una carroza que usó tu bisabuelo, Julius, cuando era Presidente de la República [...]» (1970, pp. 9-10). Unas líneas después, agrega el narrador que «la carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius, la fascinación de “no lo toques, amor; por ahí no se va, darling”» (p. 10).
La pueril audacia del protagonista merece la simpatía del narrador y, además, sirve para mostrar desde un primer momento los atributos que lo definen: una mente inquisitiva, curiosa, y una predilección intuitiva por franquear los límites que sus mayores le imponen. Más aún, la carroza indica a las claras el antiguo linaje de la familia y el destacamento de empleados domésticos que la casa alberga indica un modo de vida señorial. A primera vista, el palacio parece un imponente testimonio de la herencia virreinal. No es así, sin embargo: la avenida Salaverry se desarrolló a partir del auge constructor fomentado por el Oncenio y la carroza, con sus evocaciones nobiliarias, transportó en realidad a un presidente. Acaso una de las peculiaridades más irónicas del desarrollo urbano iniciado en la década de 1920 fuera que, al mismo tiempo que los ricos dejaban a sus espaldas el centro, el pasado de la ciudad se recreaba imaginariamente en el estilo neocolonial de sus nuevas residencias. Raúl Porras Barrenechea, tradicionalista de vieja cepa, advirtió el detalle y anotó en 1953 que buen número de las mansiones construidas en las décadas anteriores denunciaban la impronta hispánica, «aunque con cierto sabor a pastiche» (1965, p. 395).

Que ese pasadismo artificial estaba en trance de ser sustituido y que el cambio trascendía los gustos arquitectónicos se revela en el entusiasmo que el proyecto de la mudanza, alentado por Juan Lucas, provoca: «Santiaguito empezó a gritar que sí, que Juan Lucas tenía toda la razón y que esa era una casa demasiado señorial, demasiado oscura, fúnebre, casi se le escapa que correspondía perfectamente al temperamento de papá. Se calló a tiempo, pero sin poder evitar que lo callado creciera en su mente: papá nunca jugaba golf ni nada, solo le interesaban las haciendas y el nombre de su estudio y ganar juicios, solo pensaba en el nombre de la familia, no seré abogado... Todos allí parecieron sentir que algo caducaba, tal vez un mundo que por primera vez veían demasiado formal, oscuro, serio y aburrido, honorable, antiguo y tristón» (Bryce, 1970, p. 101).
Para Bobby y Santiago, los hermanos mayores de Julius, Juan Lucas reemplazará con creces al padre, aunque ocasionalmente ofrezcan alguna

resistencia. Julius, por su parte, no se identificará nunca con su padrastro —al cual llama, eufemísticamente, «tío»—, pero a la vez tampoco puede remitirse a su padre biológico en pos de una figura paterna, ya que este falleció cuando él tenía apenas año y medio. En compensación, si es posible hablar de compensaciones en un caso así, Julius cuenta con dos figuras maternas: su madre, Susan, y su niñera, Vilma. La simetría entre ambas —una, dama blanca de la alta sociedad; la otra, migrante mestiza— se subraya no solo en el afecto que despiertan en Julius, sino en la excepcional belleza que las define: a lo largo de la novela a la madre del protagonista se la conoce como «Susan linda» y de la empleada doméstica dice la propia Susan, en frívola conjetura: «Hermosa la chola, debe descender de algún indio noble, un inca, nunca se sabe» (1970, p. 11). No es gratuito, por otro lado, que la madre de Julius recurra a su prurito aristocratizante hasta para explicar los atractivos de una mujer del pueblo. En el discriminatorio código de los señores, las ventajas económicas se ven acompañadas naturalmente por los privilegios estéticos. Así, en una fiesta en la que departen Juan Lucas y Lester Lang III, su socio norteamericano, se nos informa que «con ellos estuvo a punto de completarse un grupo perfecto de gente bronceada, de deportistas ricos, donde nadie era feo o desagradable» (pp. 105-106). Tomar el pasaje al pie de la letra —es decir, atribuirle al narrador lo que los invitados piensan de sí mismos— me parece equivocado: la exageración tiene un cariz humorístico, aunque tampoco puede ignorarse cierta ambigüedad. De hecho, en el grupo en cuestión desentonará Juan Lastarria, un arribista que ha llegado a los círculos más altos de la sociedad limeña a través del matrimonio con la prima fea de Susan. Ya en una reunión anterior, ella había catalogado al advenedizo: «Pobre darling, se casó con Susana, la prima Susana, y descubrió que había más todavía, something called class, aristocracy, ella por ejemplo, y desde entonces vivía con el pescuezo estirado como si quisiera alcanzar algo, algo que tú nunca serás, darling». La dúctil fusión del estilo indirecto libre y el discurso directo que se percibe en el pasaje es uno de los recursos a los que el narrador acude con mayor frecuencia en la novela y, sin duda, es una de las razones por las cuales parte de la crítica ha opinado que el novelista se solidariza subrepticiamente con los juicios de sus personajes oligárquicos. Formalmente, en el discurso indirecto libre la línea divisoria entre la voz del narrador y la del personaje se desdibuja, pero este rasgo no lleva a que ambas se confundan, sino que permite registrar de modo simultáneo tanto la empatía como la independencia (Voloshinov, 1976, p. 185). Es, precisamente, lo que ocurre en el ejemplo citado: el narrador coincide con Susan en lo que a Lastarria se refiere, pero al mismo tiempo pone en evidencia el esnobismo de ella (dicho sea de paso, la ostensible anglofilia de Susan podría parecer cursi en

una peruana, aunque conviene tomar en cuenta que la madre de Julius se educó en un internado londinense).

Que la fealdad acarree un estigma social es uno de los temas en los cuales se insiste a lo largo de Un mundo para Julius, pero el narrador no adopta ante el asunto la actitud acrítica y complaciente de las clases altas. Sería una gruesa caricatura de la novela afirmar que el autor implícito cree en una innata supremacía estética de los poderosos. Su posición, como veremos de inmediato, resulta mucho más matizada y ambivalente. Cuando Julius consigue internarse en el pabellón de la servidumbre, su impresión será reveladora: «Todo era más chiquito, más ordinario, menos bonito, feo también, todo disminuía por ahí» (1970, p. 19). A los de abajo debe bastarles satisfacer sus necesidades básicas; para ellos no se han hecho ni la comodidad ni el lujo. De otro lado, es sintomático que la belleza de Susan sea la clave de que pueda mantener su sitio luego de enviudar: un segundo contrato matrimonial la salvará de bajar de estatus. Para Vilma, la sirvienta, la hermosura física tendrá otro sentido: el hermano mayor de Julius la violará y, en un giro melodramático, ella acabará dedicándose a la prostitución. La política sexual funciona de maneras distintas según la clase a la que se pertenezca.

Fuera del coto cerrado de la vida doméstica, en la representación de la ciudad, se persiste también en traducir las diferencias sociales en términos estéticos que, a la larga, no dejan de tener un trasfondo moral. En un fragmento decisivo de la novela, cuando Julius va a la casa de Arminda en el barrio popular del Rímac, el narrador vierte en la descripción de Lima su propia mirada, usando como apoyo y pretexto la curiosidad de Julius: desde un lujoso Mercedes, se despliegan ante los ávidos ojos del infantil protagonista calles y distritos que le son desconocidos. El pasaje registra, con impresionista prolijidad, las oposiciones y los matices de un paisaje que alberga a capas distintas de la población. Además, el fragmento ilustra ejemplarmente el tipo de mimesis que Un mundo para Julius privilegia, así como la textura oral que impregna a la voz del narrador. Es por ello que resulta útil dedicarle un análisis cuidadoso. La voz narrativa empieza por ubicar (y, de paso, justificar) su intuitivo catálogo urbano: «Julius ni cuenta se dio de que habían encendido la radio; llevaba un buen rato dedicado a mirar cómo cambia Lima cuando se avanza desde San Isidro hacia La Florida. Con la oscuridad de la noche los contrastes dormían un poco, pero ello no le impedía observar todas las Limas que el Mercedes iba atravesando, la Lima de hoy, la de ayer, la que se fue, la que debió irse, la que ya es hora de que se vaya, en fin Lima» (p. 289). El ostensible juego de palabras con el título de Una Lima que se

va delata ya que la percepción física es la del personaje, pero que su perspectiva se ve acompañada por la ironía y el saber del narrador invisible. Esa evidencia se refuerza de inmediato: «Lo cierto es que de día o de noche las casas dejaron de ser palacios o castillos y de pronto ya no tenían esos jardines enormes, la cosa como que iba disminuyendo poco a poco. Había cada vez menos árboles y las casas se iban poniendo cada vez más feas, menos bonitas en todo caso porque acababan de salir de tenemos los barrios residenciales más bonitos del mundo, pregúntale a cualquier extranjero que haya estado en Lima, y empezaban a verse los edificiotes esos cuadrados donde siempre lo que falla es la pintura de la fachada, esos con el clásico letrero SE ALQUILA O VENDE DEPARTAMENTOS; edificios tipo nos-mudamos-de-Chorrillos,-del-viejo-caserón-de-barro-a-Lince; edificios menos grandes con tienda, bar o restaurancito abajo y arriba las medio pelos a montones o son ideas que uno se hace [...]» (p. 289). Julius, ese espectador inocente, alcanza a advertir —por lo demás, igual que en su primera visita a la sección servidumbre de su residencia — la oposición entre los espacios de la riqueza y los de la estrechez, pero evidentemente no se le pueden atribuir a él las otras observaciones, que presuponen un conocimiento previo de la ciudad y sus moradores. No resalta aquí solo un tono desenfadado y coloquial, sino que se citan humorísticamente clisés cuyo sentido de clase resulta claro; en el procedimiento se reconoce la impronta de Cortázar y, de otro lado, se nota la complicidad entre el narrador y un lector imaginario que comparte sus percepciones y está familiarizado con el medio limeño. Líneas más adelante, continúa la risueña y gráfica caracterización de las viviendas que Julius ve por primera vez: «...casa tipo Villa Carmela 1925; quinta tipo familia-venida-a-menos; el castillo Rospigliosi, mezcla de la cagada y ¡viva el Perú!; chalecito de la costurera y la profesora; casa estilo con-mi-propio-esfuerzo, una mezcla del Palacio de Gobierno y Beverly Hills; casa estilo buque, la chola no alcanza al ojo de buey y no te abre por miedo, todo medio seco; tudores con añadidos criollos; casa torta de pistache de uno que la cagó y sale feliz hacia un Cadillac rosado de hace cinco años, estacionado en la puerta» (p. 290). Este variopinto caos arquitectónico refleja la cursilería de los nuevos ricos y la clase media baja, que el narrador juzga sarcásticamente desde los cánones del buen gusto de las capas altas, lo cual no contradice el efecto de oralidad que permea al discurso, pues aquel no surge de la norma popular, sino del estilo generacional de los jóvenes educados de —y, cabe agregar, en— la burguesía. Así, aunque no forme parte de la historia, el narrador se constituye como persona y renuncia a toda pretensión de neutralidad: su habla, aparte de referir, sirve para localizarlo frente al mundo representado. El álter ego del autor en la novela de Bryce no es, en suma, Julius, sino esa voz desinhibida y locuaz.

El trayecto del Mercedes continúa y se indica fugazmente que es en el centro «donde se arman las peloteras, tremendos pan con pescado de lo moderno aplastando a lo antiguo y los balcones limeños además» (p. 290). Pasado ese abigarramiento, aparece otra zona popular: «Arminda como que despierta ahí atrás y Julius, al principio, se desconcierta, no puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro!, ya se llenó todo de estilos mi-brazo, aunque de vez en cuando se repite alguna de las chalecito, una costurerita bien humilde tal vez, y de repente ¡zas! la choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia pero es que están cocinando; no muy lejos, el edificio donde puede vivir el profesor de educación física del colegio; por momentos edificios cubiertos de polvo y por momentos también un cuartel o un descampado y Carlos se siente algo perdido, aunque siendo criollo se orienta pronto y quién dijo miedo, a ver señora, usted dirá por dónde, y Arminda, medio desconcertada porque viene en auto y no en ómnibus, no sabe qué responder y el Mercedes avanza perdido para que Julius vea más de esa extraña hondura, lejana como la luna del Country Club» (pp. 290-291). El viaje por el territorio de la ciudad llega así a su término: desde los lugares de los herederos se llega a los de los desheredados, pasando por las áreas intermedias. De esos desplazamientos emerge una imagen de Lima que solo superficialmente está endeudada al costumbrismo, pues la representación de la diferencia en Un mundo para Julius no se limita a fijar, mediante un cierto color local, el mito amable de lo pintoresco. Más bien, en el relato la urbe se concibe como un texto cuyo sentido último es la desigualdad: Julius y el narrador «leen» el espacio citadino y, pese a sus distintos grados de competencia, es fácil deducir que ambos entienden el itinerario de manera similar. Por lo demás, la secuencia traza un paralelo, en otra clave, con el recorrido que Arminda cubrió primero en autobús para llegar al Country Club (pp. 273-277) y, así, complementa lo que antes había experimentado Arminda, desde las circunstancias de su vejez y su pobreza: «Se quedó ahí parada, toda de negro y la melena azabache, mirando a la ciudad y sintiendo que la ciudad era mala porque no tenía bancas y ella necesitaba sentarse. Cómo era la ciudad, ¿no?, tan llena de edificios enormes, altísimos, desde donde la gente se suicida, amarillos, sucios, más altos, más bajos, más modernos, casas viejas y luego puro cemento de las pistas de la avenida Abancay tan ancha, de las veredas, puro cemento y sin bancas Y ella necesitaba tanto sentarse, un ministerio tan grande y los pies cómo le dolían, donde mi comadre el piso es de tierra tan húmeda que me duelen los riñones, puro cemento y de nuevo ninguna banca, cómo es la ciudad, ¿no?... (p. 274). La cita es de suyo elocuente, pero acaso vale la pena subrayar que la metrópoli —fría, hostil— ignora la humanidad del personaje, le hace sufrir su insignificancia. En el

desamparo de Arminda se resume, patéticamente, la sensación del anonimato, de percibirse tratado como un mero átomo de la multitud. Esa vivencia es tan generalizada que hasta parece natural, pero conviene restituirle su carácter histórico; después de todo, las masas —según precisaba bien Raymond Williams — no existen de hecho, aunque en una sociedad urbana moderna abunden las oportunidades de negar a los individuos y verlos —o, más aún, hacerlos verse— precisamente como si fuesen parte de aquellas (1983, p. 300).

Un mundo para Julius es, a fin de cuentas, una «novela de educación», como ha anotado Wolfgang Luchting (1975, p. 31). En esa medida, resulta llamativo que a la primera sección de la novela, «El palacio original», la suceda una que lleva por título «El colegio». No sugiero que educación y escuela sean palabras sinónimas, simplificación inaceptable tanto en la literatura como en la vida real, pero el vínculo es de todas maneras evidente. En el elitista Inmaculado Corazón, en todo caso, el protagonista aprende bastante más que las primeras letras. Las relaciones entre los niños reproducen agudamente los valores que rigen al mundo adulto y, además, el propósito de la institución no es otro que el de reforzar las jerarquías dominantes. Con marcada sorna, el narrador señala lo que piensa la tía Susana sobre la construcción de un nuevo local para la escuela: «...era preciso que ese nuevo colegio se terminara, que las monjitas tuvieran lo mejor, Lima crecía y se merecía colegios americanos de primera, donde los niños aprendieran bien el inglés y se encontraran con otros niños como ellos, donde se supiera que fulanito es hijo de menganito y que pertenecemos a una clase privilegiada, necesitamos colegios dignos de nuestros hijos» (Bryce, 1970, p. 162). Por cierto, las inclinaciones de Julius lo llevarán a buscar —aunque ambiguamente— la amistad de Cano, un becario pobre al cual segregan los otros alumnos, y a sentir una intensa antipatía hacia el abusivo Fernandito Ranchal Ladrón de Guevara, caricatura y homónimo de su también caricaturesco progenitor. Es, justamente, a propósito de ese precoz matón escolar que encontramos, dentro del mundo de los personajes, un doble textual de la escritura novelesca: Julius, indignado por los maltratos que Fernandito le inflige a Cano, decide vengar a este escribiendo un cuento —«El señor de negro»— en el cual ridiculiza al padre del condiscípulo prepotente. El relato de Julius —¿o acaso sería preferible considerarlo obra de creación colectiva, teniendo en cuenta la ayuda de los sirvientes?— provoca las carcajadas de sus compañeros, menos la del susodicho Ranchal, quien reconoce avergonzado las alusiones y a la vez no entiende cómo es posible que Julius conozca a su papá. La disparatada historia que Julius cuenta es la de un diminuto y colérico señor que no soporta que nadie le sostenga la mirada; para su desdicha, le sirven en

el almuerzo un pejerrey y los ojos del pescado, como es natural, siguen inmutables pese a las miradas admonitorias del caballero, cuyo empecinamiento terminará por hacerlo acabar al día siguiente en el camión de la basura con el impávido pejerrey. Dicho sea de paso, la mordacidad y el lenguaje deliberadamente pueril de «El señor de negro» me hacen recordar al Augusto Monterroso de La oveja negra —con lo que, aclaro, anoto solo una afinidad, pues el libro de Monterroso es de 1969—. Agregaré que, en su comicidad absurda y casi surrealista, el breve cuento se distingue de la ironía que prevalece en el resto de Un mundo para Julius: la verosimilitud le tiene sin cuidado. Sin embargo, es obvio que, al menos es su intención, Julius ve en el humor un modo de hacer justicia. Sin duda, en una novela inconfundiblemente humorística esa intuición no puede ser ociosa. Algunas declaraciones del propio Bryce, entre ellas una en la que aseguraba escribir «un poco como hablo y hablo sin técnica» (Luchting, 1975, p. 104), han contribuido a darle la imagen de un fabulador espontáneo, totalmente despreocupado de lo que a los procedimientos y el sentido de la producción literaria ataña. No es preciso aguardar a La vida exagerada de Martín Romaña (1977), cuyo protagonista es un joven escritor condenado en París por sus camaradas a redactar una improbable novela sobre proletarios peruanos, para saber que en las ficciones de Bryce el acto de narrar no aparece como un dato natural, como una mera herramienta para transmitir anécdotas. Aunque embrionariamente, ya en su primera novela despunta el tópico, que se percibe no solo en «El señor de negro», sino sobre todo a través de los modos en los cuales el narrador señala su presencia a lo largo del relato. En relación con este último punto, he consignado antes los cruces de voces entre el narrador y los personajes a través del estilo indirecto libre y la importancia que tiene el registro coloquial para situar a la figura de aquel. Además, encontramos irónicos paréntesis en los cuales una voz autorial entromete sus comentarios, como cuando Juan Lucas se queja de que los diarios locales informarán sobre su viaje a Europa con Susan: «(Ya por ahí no me meto: eso es algo que pertenece al yo profundo de los limeños; nunca se sabrá; eso de querer salir, o no, en "sociales", juran que no...)». Esas digresiones, por cierto, evocan a Ricardo Palma, en la medida en que apuntalan la imagen de un cronista locuaz y amablemente sardónico. Por añadidura, hallamos otros pasajes en los cuales se apela al destinatario del relato, involucrándolo en lo narrado y solicitando su complicidad: «Si, por ejemplo, en ese momento te hubieras asomado por el cerco que encerraba todo lo que cuento, habrías quedado convencido de que la vida no puede ser más feliz y más hermosa; además, habrías visto muy buenos jugadores de golf, hombres sin edad, de brazos fuertes y ágiles, y mujeres bastante chambonas en lo de

darle a la pelotita pero lindas (1970, p. 146). Ese tono confidencial, cómplice, es una de las trazas de la novela, y permite no solo darle una consistencia humana a la voz narrativa, sino que revela una consciente decisión estilística.
En «El hombre, el cinema y la tranvía», uno de los cuentos de Huerto cerrado, el narrador se excusaba de describir al céntrico jirón Carabaya alegando que «los lectores suelen saltarse las descripciones muy largas e inútiles» (Bryce, 1981, p. 127). Lo mismo podría, sin duda, decirse de Un mundo para Julius.
En la novela de Bryce, los espacios físicos están cargados de los acentos ideológicos de quienes los perciben y, por ello, suelen aparecer en su relación dramática con los sujetos de la ficción, como hemos visto en el fragmento dedicado al paseo de Julius del Country Club a la casa de Arminda.

Retorno ahora al modo en que el texto plasma las experiencias del protagonista en su entorno: la posición de Julius no es la de la marginalidad, pero sí la de un distanciamiento ingenuo que se enlaza con la ironía del narrador. En gran medida, la dimensión crítica y esclarecedora de Un mundo para Julius se cimienta en esa alternancia sutil, en esa dialéctica de miradas que tienen por objeto un universo de prácticas y valores cuya solidez es solo aparente. Los fuertes y los débiles, los señores y los sirvientes, los herederos de antiguas fortunas y los burgueses arribistas, las zonas residenciales y las populares: esos pares ordenan al mundo representado, que se sostiene en una lógica de exclusiones y, al mismo tiempo, se conecta a través de los vasos comunicantes del poder. Espectador privilegiado, Julius transita fluidamente por todos los círculos: la vida de parientes y servidores se despliega en su cotidianeidad ante los ojos curiosos, inquisitivos, de ese niño rico que no ha asumido aún el lugar que su origen le reserva. El otro espectador privilegiado en Un mundo para Julius es, en un plano textual distinto, el narrador omnisciente, quien a su manera resulta también un outsider. Así, la información que el texto ofrece está filtrada, sobre todo, por dos subjetividades que, paradójicamente, se ubican dentro y fuera del ámbito representado. Me parece que de esta circunstancia surge la atmósfera agridulce de la novela, en la cual se funden el lirismo y la crítica social, el apunte intimista y la observación de costumbres.

Una de las enseñanzas que Julius deriva de sus incursiones en otros dominios de la ciudad consiste en aprehender las fronteras internas de Lima. Lo hemos visto ya en la relación de su paseo a La Florida, pero el tópico no se agota allí y, de hecho, recurre a lo largo de la novela. Los descubrimientos del personaje no solo le sirven para detectar las desigualdades que marcan al espacio urbano, sino que lo involucran intensa, casi visceralmente: en la casa de Arminda, la excitación

nerviosa y la incomodidad que le produce la modestia del sitio lo llevarán a vomitar (1970, p. 293) y, a pesar de sus buenas intenciones, la visita a Cano parece destinada a concluir en un desenlace semejante (p. 426). Esa revulsión espontánea, incontrolable, revela hasta qué punto Julius ya ha incorporado los gustos y el estilo de su medio: si se quiere, sus prejuicios son solo estéticos, pero su fuerza resulta indiscutible. De otro lado, el ruinoso tugurio en el centro de Lima donde Julius recibe clases de piano (su talento musical es, por lo demás, nulo) no le genera repugnancia ni temor porque Susan «le había contado que, sin duda, esa casona había sido habitada por alguna gran familia cuyos descendientes vivían hoy en San Isidro o Miraflores, a lo mejor en Monterrico, a no ser que hubieran venido a menos, en cuyo caso ella ya no sabía que había sido de esa gente» (p. 428). La explicación materna, al hacer inteligible un territorio incógnito y vincularlo a gente como ellos, permite que Julius se sienta a gusto en él: «De golpe se encontró con la oscuridad del zaguán, pero lo atravesó tranquilito porque ya sabía de qué se trataba todo eso» (p. 428), nos informa el narrador, antes de indicar —citando a Susan— que la casona está en el presente subdividida en oficinas y departamentos de clase media baja. Quiero recordar en este contexto la decepción que a Julius le causa su primer ingreso a los cuartos de la servidumbre: el misterio que los prestigiaba se desvanece apenas el protagonista se interna en ellos (p. 18). Aunque esa experiencia ocurre dentro de la mansión de la avenida Salaverry, nos ofrece la pauta de lo que Julius sentirá luego al confrontarse a la otredad de la urbe: lo desconocido —es decir, el espacio múltiple de la pobreza citadina— le atrae mientras su deseo lo inventa, pero le repele cuando el conocimiento de primera mano disipa su aura. Más aún, la única manera de conjurar la desazón será, justamente, crear una nueva aura, esta vez nacida de la familiaridad y no de la diferencia: la reacción de Julius ante la casona del centro de Lima es un buen ejemplo del mecanismo que describo.

Un capítulo decisivo de la educación sentimental del protagonista se cumple cuando descubre que Vilma, su ama, se gana la vida como prostituta. Los dos epígrafes de la última sección de la novela —uno de Federico Chiesa, el otro de Dylan Thomas— cifran con elocuencia el sentido aciago del hallazgo: la infancia acaba traumáticamente y el personaje resulta expulsado de su Arcadia privada. El crecimiento es, en verdad, una disminución y una pérdida. Sería del todo inverosímil que, a sus diez años, Julius fuese capaz de cuestionar el orden en el cual semejante ignominia resulta posible. Lo que sí se le hace evidente es que, tras las fachadas, se esconde una corrupción que antes le resultaba imposible sospechar. En rigor, Julius no alcanza a formarse una idea clara de lo

que el nuevo oficio de Vilma supone: le basta saber que es sórdido, clandestino, y que contradice meramente a la imagen maternal que de la empleada había conservado. Este chocante despertar a la sexualidad remece las cándidas certidumbres en las cuales se había desenvuelto Julius y, comprensiblemente, su primer impulso es una negación fantasiosa, desesperada: el protagonista fragua un diálogo en el que su hermano, Bobby, se retracta de la primicia y le pide disculpas por haber calumniado a Vilma. Pero el recurso falla y la realidad no puede, a la larga, ser sustituida por el deseo: saber eso en carne propia, asumirlo, define el tránsito de la niñez a la pubertad. Es significativo que, después de desechar la excusa imaginaria de Bobby, todavía Julius se aferre por un instante a un juego compensatorio pero solo para terminar rindiéndose a las evidencias: «Trató de engañarse, poniéndole a Bobby la cara de Rafaelito Lastarria, pero esa fue la última vez: reaccionó valiente y cambió la cara de su primo por la expresión satisfecha que Bobby traía en la camioneta, de regreso del aeropuerto. Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que ya vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro… Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí» (p. 591). El final abierto invita a especular sobre lo que será la vida futura de Julius y, sin duda, que uno se sienta tentado a participar de ese ejercicio demuestra a las claras el éxito de la novela en hacer entrañable y creíble a su protagonista. No hay motivos para creer que Bryce se proponga algún día escribir una secuela a su texto, algo así como un Retrato de Julius adolescente, pero intuyo que en esa improbable continuación Julius tendría más de un rasgo en común con Ludo Totem y Santiago Zavala. Más allá de esas conjeturas, siempre discutibles, lo que se reconoce en Un mundo para Julius, Los geniecillos dominicales y Conversación en La Catedral es una estructura de sentimiento en la cual la experiencia y el saber no conducen a ampliar las posibilidades del sujeto, sino a todo lo contrario: en ese sentido, los tres textos registran un impase ideológico y existencial, exponen la clausura de la dimensión utópica.
No pretendo, por cierto, señalar un reproche; apenas, subrayar que la poética realista que estos textos comparten no abarca solo un método de representación, sino que involucra un argumento arquetípico de la modernidad: el de la separación y el aislamiento raigal del individuo frente a un mundo cuyo signo es la degradación y el caos ético.

Escrita entre mediados de 1966 y fines de 1969, Conversación en La Catedral parece a primera vista un prolijo fresco político y existencial que examina —casi a la manera de una frontal requisitoria— a la dictadura del general Manuel A. Odría, quien rigió al Perú entre 1948 y 1956. El relato, sin embargo, excede a la

mera denuncia ficcional de un gobierno represivo y corrupto. La envergadura del proyecto de Vargas Llosa se resume, más bien, en el epígrafe de Balzac que define a la novela como «la historia privada de las naciones». Me parece encontrar en esa cita una de las claves de la poética de Conversación en La Catedral, lo cual no supone en absoluto ignorar un virtuoso despliegue técnico que acoge los aportes de Flaubert, Faulkner y Dos Passos, entre otros. En la sociedad estamental y rígida que el texto figura, todo se articula desde una élite —o, mejor dicho, una camarilla— empeñada en imponer su dominio celosa, clandestinamente. Buena parte de la seducción que la novela ejerce consiste, de hecho, en que esta se ofrece como un desenmascaramiento. Al interior del pervertido universo de la ficción, lo privado es el contenido oculto de lo público, es la verdad indiscreta y maloliente que se esconde tras la retórica mentirosa de las apariencias. El gesto ético del autor implícito se orienta, entonces, a desmoronar las premisas ideológicas que sostienen al statu quo: la Ley y el Orden aparecen como coartadas cuyo propósito es el de encubrir prácticas ilegítimas, la respetabilidad de las capas dominantes no pasa de ser una fantasía cimentada por la coerción y la propaganda. Es imposible no coincidir con Julio Ortega cuando anota, comparando a Conversación en La Catedral con los textos anteriores de Vargas Llosa, que la novela postula «un análisis más detenido y agudo del funcionamiento —bárbaro y relajado, infuso y fanático, según las situaciones sociales— de normas y pautas, a partir del código deteriorado de la vida política y del poder establecido» (1986, p. 30).

Si la escritura se propone revelar la inmoralidad del Poder, esa revelación se hará factible en el ámbito de la metrópoli. En el vasto espacio de Conversación en La Catedral, las zonas de referencia involucran no solo a Lima, sino a buena parte del territorio peruano. Sin embargo, cabe reparar en que la incorporación de las provincias se deriva de la necesidad de representar a la capital. Es eso, precisamente, lo que observa Luis Fernando Vidal: «La realidad limeña ha variado de modo tan determinante que su abordaje narrativo compromete la imagen total del país. En tal sentido se orienta Conversación en La Catedral, de Mario Vargas Llosa y, también, el trabajo de los narradores más recientes» (p. 23). Importa aclarar, de todas maneras, que el mundo andino solo aparece oblicuamente en las páginas de la novela, a través de la alusión a una devastadora sequía en Puno (1973, pp. 163-165) y —dato sintomático— mediante la mención de los pobladores de una reciente barriada en las afueras de Lima (pp. 242-243).

Una crispada conciencia del malestar impregna a Conversación en La Catedral y

le confiere un tono minuciosamente exasperado. En la lógica del texto, el drama histórico de una modernización fallida se imbrica con el destino individual de los personajes, al punto que entre ambos se establece una precisa homología. José Miguel Oviedo lo ha señalado de la siguiente manera: «La novela es la historia de múltiples frustraciones que se van mezclando y relacionando hasta abarcar el país mismo y completar un círculo vicioso: todos se frustran porque todo se frustra, irremediablemente» (1970, p. 188). Ya el primer párrafo de Conversación en La Catedral inscribe visceralmente esa convicción:

Desde la puerta de «La Crónica» Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución (1973, p. 13).

En el segmento alternan el discurso del narrador, el del personaje y el estilo indirecto libre que funde a ambas voces, pero el foco narrativo está claramente centrado en Zavalita, quien a lo largo de la novela habrá de funcionar como álter ego del autor implícito. Es interesante notar que en el entorno urbano se proyecta la subjetividad del protagonista: más que un registro objetivo, lo que se ofrece es una concreción en el espacio de un estado de ánimo. De ahí mi discrepancia con Alan Cheuse, quien, comentando Conversación en La Catedral, cree advertir en la pregunta de Zavalita los ecos del naturalismo: la dicción y el ethos de la interrogante remitirían a esa corriente decimonónica (Rossman & Friedman, 1978, p. 52). Más aún, el paralelo entre la epidemia de rabia canina y el deterioro psíquico de la población ciudadana que se establece en el primer capítulo de la novela probaría la influencia naturalista en Vargas Llosa. Cheuse se apresura a matizar su argumento y observa que Conversación en La Catedral mina drásticamente dos pilares de la poética pseudocientífica del naturalismo: las

relaciones de causa-efecto y la plasmación lineal del tiempo. En efecto, el relato de Vargas Llosa propone una racionalidad sustentada sobre todo en simetrías y paralelismos; además, apunta a crear un dinámico efecto de simultaneidad, apoyándose en diálogos telescópicos y montajes espacio-temporales. Retornando al párrafo inicial de la novela, en este no se detecta un élan naturalista, sino una exacerbada estilización afín al expresionismo. Lo que vincula a Santiago con la ciudad y el país —y, ciertamente, el vínculo al que me refiero excluye la empatía — es la cancelación del futuro, la debacle de toda promesa utópica: la realidad es una cárcel de círculos concéntricos, un laberinto del cual resulta inútil intentar la huida. Ruinoso, fantasmagórico, el espacio urbano que circunda a Santiago duplica plásticamente la condición del personaje y refracta su torturada interioridad. Lo mismo se habrá de reiterar varios capítulos más adelante, en un pasaje que descubre el trayecto de Zavalita a su oficina: «Los cristales del Lima San Miguel repetían los avisos luminosos y el cielo también estaba rojizo, como si Lima se fuera a convertir en el infierno de verdad. Piensa: la mierdecita en la mierda de verdad» (Vargas Llosa, 1973, p. 221). Esa epifanía negativa, suerte de iluminación al revés, ejemplifica bien la asfixiante atmósfera que cubre a la novela. A la vez, traza con precisión la naturaleza y los límites del saber en Conversación en La Catedral: el conocimiento apenas sirve para verificar la futilidad de cualquier tentativa de cambio, personal o colectivo. De hecho, la lucidez solo conduce a la parálisis o, como se verá más adelante, a la consciente elección de la mediocridad o a un inescrupuloso cinismo: esas habrán de ser, respectivamente, las opciones de Zavalita y Cayo Bermúdez, la eminencia gris del régimen odriista.

La acción de Conversación en La Catedral se origina a partir del azaroso encuentro entre Santiago Zavala y Ambrosio Pardo, exchofer y amante de don Fermín Zavala. Ambrosio trabaja en la perrera municipal, lugar al cual llega Santiago para rescatar a la mascota de su esposa: el presente de la historia se sitúa a mediados de la década de 1960 y los dos personajes, que no se han visto por más de una década, se reconocen al principio con dificultad. En una mesa del bar La Catedral, a lo largo de cuatro horas, estos dos hombres de razas y extracciones diferentes se traban en un tenso diálogo que arrastra y convoca una miríada de otras conversaciones protagonizadas por ellos y más de setenta personajes. En una sumaria radiografía de Conversación en La Catedral, José Miguel Oviedo apunta que ella consiste en «una suma de ondas que se superponen y expanden concéntricamente. Esas ondas son los diálogos que los personajes sostienen en la novela y esa totalidad dialógica es la sustancia misma del libro» (1970, p. 223). Efectivamente, la obra se presenta como un abigarrado

mosaico de voces y, en esa medida, exige la colaboración activa de sus lectores: el orden y el sentido de la historia deben ser construidos a partir de la fragmentación del relato. «¿No era una olla de grillos este país, niño, no era un rompecabezas macanudo el Perú?» (Vargas Llosa, 1973, p. 26), pregunta Ambrosio, y es obvio que la arquitectura misma de la novela mimetiza deliberadamente la intuición del exempleado de los Zavala. Así, el realismo de Conversación en La Catedral no depende solo de sus nítidas alusiones a un determinado referente extratextual, sino que se extiende al método mismo de la representación. Parte de la crítica ha objetado el alcance experimental de los diálogos telescópicos y la técnica de montaje que la novela de Vargas Llosa despliega, indicando que solo superficialmente se propone como una «obra abierta». Es esa, por ejemplo, la posición de Martín Lienhard:

Aparentemente, para el lector de Conversación en La Catedral se abre un universo narrativo caracterizado por su fragmentación y una cierta inconclusión. Con el final de la novela, sin embargo, el «malentendido» se disuelve: todos los círculos se cierran, ninguna pregunta queda sin respuesta. La «fragmentación» de esta novela es la de un rompecabezas que se recompone sin dificultad, y que casi no deja ver, una vez terminado el trabajo, las líneas de demarcación entre las piezas (1981, p. 188).

Lienhard insinúa que, en el texto de Vargas Llosa, la manipulación del orden narrativo se restringe a disfrazar astutamente una esencial linealidad: Conversación en La Catedral sería, en rigor, un producto sui géneris del realismo decimonónico, aun cuando su estructura parezca indicar lo contrario. Me parece que ese veredicto pierde de vista un deslinde fundamental: el tiempo del relato difiere del tiempo de la historia narrada. La secuencia de los acontecimientos no se presenta en una progresión objetiva que conduce del pasado al presente, sino a través de un vasto movimiento retrospectivo. En buena cuenta, Conversación en La Catedral se formula como una pesquisa sobre los orígenes del descalabro que aqueja al país y a los personajes: la indagación por el momento preciso en el cual se «jodió el Perú» se convierte en el persistente leit-motiv que justifica toda la empresa narrativa. Por añadidura, el andamiaje del relato lleva al lector a notar (o, más precisamente, a descubrir) nexos y analogías entre personajes sucesos y discursos que de primera intención podrían pasar desapercibidos: influido juego

de vasos comunicantes, propiciado por el montaje espacio-temporal, permite finalmente construir una síntesis totalizadora. Un buen ejemplo de lo que señalo se halla en el sétimo capítulo del primer libro: en veinticuatro páginas se superponen dieciséis diálogos, varios de los cuales resultan enigmáticos y solo se esclarecerán en el curso de la novela (el más importante para el desarrollo del argumento es, sin duda, el que sostienen don Fermín y Ambrosio luego que este asesina a Hortensia, la amante de Cayo Bermúdez y extorsionadora de don Fermín). No pretendo una paráfrasis exhaustiva del capítulo, pero quiero advertir cómo la contigüidad discursiva motiva la percepción de vínculos entre diálogos al parecer inconexos. Así, don Fermín Zavala, Cayo Bermúdez y otras personalidades del régimen discuten sobre la necesidad de legitimar a la dictadura a través de una pantomima electoral, pero ese intercambio se contrasta con coloquios entre torturadores y con la explicación que Cayo Bermúdez le da a su superior sobre la razzia policial en la Universidad de San Marcos: no se precisa el comentario del autor para comprender la naturaleza represiva del gobierno odriista. De otro lado, la conversación entre Ambrosio y su padre, el delincuente Trifulcio, se asocia a las nada armoniosas relaciones entre Cayo Bermúdez y Santiago Zavala con «El Buitre» y don Fermín, sus respectivos progenitores; de hecho, uno de los temas recurrentes en el mundo ficcional es el abismo que separa a padres e hijos, el agrio conflicto al interior de las unidades familiares. En otro plano, estrictamente argumental, el capítulo concluye con Ambrosio consiguiendo que Cayo Bermúdez lo emplee como chofer y, previamente, don Fermín Zavala ha invitado a Bermúdez al cabaret en el cual trabaja Hortensia: así, los destinos de la futura víctima y su victimario empiezan a coincidir.

Aparte de convertirse en la piedra angular del edificio novelesco, el diálogo entre Ambrosio Pardo y Santiago Zavala explica el propio título de la obra. Por cierto, la catedral en cuestión no es un recinto sagrado y solemne, sino una «cantina de mala muerte» (Vargas Llosa, 1973, p. 31), según la define Santiago. Veremos luego cómo ese equívoco corresponde a una poética que figura sistemáticamente la ambivalencia del mundo ficcional, un mundo que deviene la parodia degradada de una sociedad orgánica. Mientras tanto, me parece crucial subrayar que en ese ínfimo sitio Zavalita y Ambrosio proceden a confesar (visceral el primero, reticente el segundo) sus respectivas historias. Sin duda, la idea de la confesión entraña una acepción policiaca que la novela no excluye. Aunque Ambrosio no admite ante Santiago ser el asesino de Hortensia, el diálogo con este remite (entre muchos otros) a los que sostuvo con Fermín, su patrón y amante, y con Ludovico, un agente del gobierno. No hay que perder de

vista, sin embargo, el sentido religioso de la confesión: reconocer las culpas en la esperanza de recibir la absolución. Pero en el universo de Conversación en La Catedral no hay lugar para la salvación individual o colectiva y, por ello, la posibilidad de redimirse está descartada de antemano. La falta de una autoridad trascendente a la cual someterse delata un vacío radical, la sinrazón última de la existencia. Luego de salvar a su mascota de una segura muerte, un ebrio Santiago Zavala se comparará con el animal, casi envidiándole su fortuna: «Te salvaste de la perrera, Batuquito, pero a ti nadie vendrá a sacarte nunca de la perrera, Zavalita [...]» (1973, p. 30). En 1920, Lukács había escrito que la novela «es la épica de un mundo que ha sido abandonado por Dios» (1971b, p. 88). Esta tesis se confirma con exasperada intensidad en el texto de Vargas Llosa: a la plenitud de la experiencia religiosa —y «religare» significa, originalmente, «unirse»— se contrapone la vivencia del desgarramiento, de la orfandad existencial. Insisto, entonces, en que la ambigüedad del título se encuentra simbólicamente cargada: la encrucijada de Santiago Zavala —compartida, en sus líneas generales, por los antihéroes de la novela moderna— se resume en la búsqueda fallida de un sentido absoluto, en la nostalgia por las certidumbres ancladas en los sistemas tradicionales de filiación[27].

De otro lado, interesa notar que, en Conversación en La Catedral, la homosexualidad del padre de Santiago es también una forma de la impostura que penetra a la realidad entera. Don Fermín Zavala, influyente político y empresario de éxito, aparece al principio como el vivo retrato de la respetabilidad burguesa en su versión limeña. Sus negocios le imponen el trato con inversionistas norteamericanos, a los que encuentra vulgares, y con el maquiavélico Cayo Bermúdez, a quien desprecia por ser provinciano y mestizo. El suyo es, claramente, el estilo señorial de la antigua oligarquía peruana, persuadida de las bondades del elitismo y de su superioridad estética sobre el chillón mal gusto de las clases populares y los nuevos ricos. En los prejuiciosos términos de la alta sociedad local, don Fermín Zavala pertenece a los círculos exclusivos de la «gente decente». Sin embargo, el padre de Santiago es, en rigor, un advenedizo que ha ascendido desde la clase media gracias a un matrimonio conveniente. Acatando los deseos de doña Zoila, su esposa, no vacila en relegar a su propio hermano, Clodomiro, al segundo plano de los parientes pobres (Vargas Llosa, 1973, pp. 294-295). El primer conflicto entre Santiago y don Fermín tiene que ver, significativamente, con un asunto de estatus social: los «muchachos bien» van a la Universidad Católica, pero Santiago prefiere estudiar en la popular y pública Universidad de San Marcos. La posición de don Fermín es explícita: «En San Marcos no se estudia nada, flaco, solo se hacía política, era una cueva

de apristas y comunistas, todos los resentidos del Perú se juntaban ahí» (1973, p. 76). Esa sólida imagen, la del patriarca conservador que trata de lidiar con los impulsos rebeldes de su vástago adolescente, se verá completamente subvertida en el curso de la novela. La admiración y el respeto que el adolescente Santiago sentía por su padre cederán el paso, con el tiempo y un hallazgo devastador, a una mirada más compleja y perturbadora. Quiero ahora citar un pasaje en el cual se intercalan diestramente un banal diálogo en la mesa familiar con los pensamientos que, al mismo tiempo, ocupan a Santiago en relación a su padre:

Riquísimo mamá, claro que quería más, ¿te pelaba ella los camarones?, sí mamá. ¿Un actor, Zavalita, un maquiavelo, un cínico? Sí traería la ropa para que la lavaran las muchachas, mamá. ¿Uno que se desdoblaba en tantos que era imposible saber cuál de ellos era de verdad él? Sí vendría a almorzar todos los domingos, mamá. ¿Una víctima o victimario más luchando con uñas y dientes para devorar y no ser devorado, un burgués peruano más? Sí llamaría por teléfono todos los días para decir cómo estaba y si necesitaba algo, mamá. ¿Impotente con su mujer, insaciable con sus queridas, bajándose el pantalón delante de su chofer? No trasnocharía, sí se cuidaría, mamá. ¿Echándose vaselina, piensa, jadeando y babeando como una parturienta debajo de él? (pp. 411-412).

Lo que está aquí en cuestión para Zavalita es la genuina identidad de su padre, su esquivo Yo profundo. Bajo la superficie prestigiosa, socialmente aceptable, del cabeza de familia conservador y el capitalista exitoso se esconde un secreto casi imposible de admitir. Para Zavalita, desmitificar a su progenitor será, obviamente, una operación dolorosa: las interrogantes con las cuales se tortura el protagonista se plantean en un in crescendo que ingresa en marcado contrapunto con sus respuestas a las triviales preguntas de su madre. Por cierto, la posibilidad de que el hijo pródigo retorne al redil está descartada y su presencia en la casa paterna solo sirve para poner en relieve un alejamiento ahora sí definitivo. Resulta revelador, en este sentido, que Zavalita haya descubierto antes en un prostíbulo que a don Fermín se le conocía con el sobrenombre de «Bola de Oro» y que sostenía un clandestino affaire con Ambrosio. Conversando con su confidente, Carlos, Santiago musita en total perplejidad: «Nunca oí nada, ni en el colegio, ni en el barrio, ni en la Universidad» (p. 399). El lado oscuro de la

realidad se ignora en los espacios oficiales, diurnos, pero las verdades reprimidas emergen en los territorios de la ilegalidad, la sordidez y la corrupción: esa topografía ética articula toda la lógica de Conversación en La Catedral. En ese sentido, el trayecto de la novela se presenta como un viaje al fin de la noche y, de hecho, la tensa virulencia del texto evoca más a Céline que a Sartre, por entonces aún el ídolo cultural de Vargas Llosa. «Porque en el burdel estás más cerca de la realidad que en el convento, Ambrosio», asegura Santiago, y es indudable que esta certeza apuntala el modelo del mundo propuesto por el texto.

En la economía simbólica del relato, los significantes suelen ser la contraimagen de sus significados: he mencionado ya que La Catedral es un antro paupérrimo y que don Fermín Zavala transgrede los tabúes de la moral patriarcal. Las esferas de la religión y la familia —esas áreas de la socialización tradicional— se encuentran desfiguradas, minadas por un desplazamiento sistemático que conduce de lo alto a lo bajo, de lo socialmente sancionado a lo maldito y despreciable. Una racionalidad similar se aplica a la representación de Lima y el país. En el repertorio oficial, los íconos de la capital han sido —y evoco a Raúl Porras Barrenechea— el río, el puente y la alameda. El vals criollo de la década de 1950, la crónica periodística y la tradición oral contribuyeron a promover la autocomplaciente leyenda de Lima. Por supuesto, el mito no era unánime, como lo prueban —entre otros— la demoledora crítica de Sebastián Salazar Bondy y el cuerpo central de la narrativa peruana desde la década de 1950. En todo caso, es imposible hallar un retrato más drásticamente ominoso de la ciudad —y, por extensión, del país— que el ofrecido por Conversación en La Catedral. En ella, el emblema por excelencia de la capital no será ninguno de sus lugares turísticos, sino —y la elección no puede ser más explícita— la perrera municipal. Es a través de los hastiados ojos del protagonista que el narrador presenta ese recinto: «Un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca —el color de Lima, piensa, el color del Perú—, flanqueado por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas» (p. 19). De nuevo, como se ve, el campo semántico de lo bajo resulta ser una fuente privilegiada de conocimiento. La sinécdoque es aquella figura retórica en la cual la parte designa al todo y, sin duda, la perrera y sus alrededores —una barriada caótica, misérrima— funcionan aquí como la quintaesencia de la realidad social. Además, la cita anterior muestra crudamente un elemento constante en la escritura de Conversación en La Catedral: la percepción de que el excremento es la materia que mejor refleja la condición de los sujetos y su entorno. José Miguel Oviedo ha señalado, con razón, que en la novela «la ciudad es siempre oprobiosa, repulsiva: solo las imágenes

escatológicas son capaces de describirla» (1970, p. 214). Pero la suciedad y el desecho no solo apuntan a caracterizar un entorno físico degradado, sino que reverberan en la propia experiencia viral de los sujetos. Al describir con irritado sarcasmo sus afanes, Santiago afirma que estos han consistido en pasarse el tiempo «acumulando mierda con mucho entusiasmo, hoy día un mantoncito, mañana otro poquito, pasado un pocotón —dijo Santiago—. Hasta que hubo una montaña de mierda. Y ahora a comértela hasta la última gota» (Vargas Llosa, 1973, p. 385). Paradójicamente, el saber no abre perspectivas de realización personal, sino que subraya la índole ilusoria de toda esperanza: en el centro de la agobiada conciencia de Zavalita anida una tácita refutación del optimismo ilustrado, en la medida en que la empresa del conocimiento solo puede arrojar un corolario negativo. Más aún, la tarea de indagar por la verdad en nada se parece a un ordenado y cartesiano ejercicio de la razón; muy por el contrario, termina por convertirse en un acto de coprofagia intelectual.

El hedor del deterioro se esparce por todo el universo de la ficción, marcando tanto la podredumbre física como la descomposición moral: la pestilencia es, así, el correlato sensible de la debacle ética que corroe a la sociedad entera. En esa línea, importa señalar aquí las funciones que las descripciones de los escenarios cumplen al interior de un relato organizado fundamentalmente en base a diálogos. Según Dick Gerdes, «the special focus of the setting is created by the combination of Santiago's point of view and that of the omniscient narrator and it is, indeed, important» (1985, p. 105). La presentación del bar La Catedral ofrece un ejemplo pertinente de esta solidaridad entre las esferas de lo objetivo y lo subjetivo —o, para ser más preciso, entre los dominios de los sentidos y la sensibilidad—: «Huele a sudor, ají y cebolla, a orines y basura acumulada, y la música de la radiola se mezcla a la voz plural, a rugidos de motores y bocinazos, y llega a los oídos deformada y espesa» (Vargas Llosa, 1973, p. 25). En un primer nivel, es indudable que ese repelente entrevero de olores y ruidos funciona como un índice realista. Acto seguido, sin embargo, el narrador procede a enfatizar el nauseabundo impacto del entorno en el protagonista: «El olor a fritura, pies y axilas revolotea, picante y envolvente, sobre las cabezas lacias o hirsutas, sobre las crestas engomadas y las chatas nucas con caspas y brillantina, la música de la radiola calla y regresa, calla y regresa, y ahora, más intensas e irrevocables que los rostros saciados y las bocas cuadradas y las pardas mejillas lampiñas, las abyectas imágenes de la memoria están también allí: más cerveza» (1973, p. 26). La enumeración, las anáforas y las reiteraciones generan el ritmo convulso del periodo, sugiriendo el vértigo que abruma al personaje. El foco narrativo se desplaza casi imperceptiblemente desde el

exterior a la interioridad de Zavalita, preparando una de esas iluminaciones sombrías que solicitan al antihéroe: «El corpulento río de olores parece fragmentarse en ramales de tabaco, cerveza, piel humana y restos de comida que circulan tibiamente por el aire macizo de La Catedral, y de pronto son absorbidos por una pestilencia superior: ni tú ni yo teníamos razón, papá, es el olor de la derrota, papá» (p. 27). El punto de vista es, en todo el párrafo, el del personaje, pero conviene notar que el narrador termina cediéndole el uso de la palabra a Zavalita, propiciando un clímax patético; más importante aún resulta el encadenamiento entre la fetidez de la cantina y esa «pestilencia superior» que, ostensiblemente, afecta a la condición humana y a la misma entidad histórica del Perú. En suma, el plano físico y el existencial no se conectan mediante una improbable relación de causa-efecto; el puente que relaciona los distintos niveles de la realidad se erige, por el contrario, a partir de la analogía.

Uno de los personajes más fascinantes y complejos de Conversación en La Catedral es Cayo Bermúdez, el inescrupuloso Director de Gobierno de la tiranía. Aunque Cayo no es el doble de Zavalita, los paralelos entre ambos no pueden omitirse. Al igual que Santiago Zavala —salvando, por cierto, las diferencias de clase—, Cayo contrae matrimonio con una mujer cuyo estatus es inferior al suyo. La relación con su padre, «El Buitre», es aún más contrariada que la que une a Santiago con don Fermín, quien no deja de observar la similitud entre ambos casos, como se hace explícito en el siguiente parlamento de Ambrosio: «¿Por qué lo odiaba al Buitre, dice usted? ¿Para defraudarlo, para que viera cómo se hacían humo las esperanzas que tenía puestas en él? ¿Joderse para matar de decepción al padre? ¿Usted cree que por eso, don? ¿Hacerlo sufrir costara lo que costara, aunque sea convirtiéndose él mismo en basura? Bueno, yo no sé, don, si usted cree será por eso. No se ponga así, don, si estábamos conversando de lo más bien, don ¿Se siente mal? Usted no está hablando del Buitre y don Cayo sino de usted y del niño Santiago ¿no don?...» (pp. 64-65). Por añadidura, en la primera entrevista de Cayo con su antiguo condiscípulo y amigo de infancia, el coronel Espina, este le dirá: «El mejor alumno, el más inteligente, el más chancón […] Bermúdez será Presidente y Espina su ministro decía el Tordo. ¿Te acuerdas?» (p. 65). Antes, Cayo había afirmado secamente que no le había «seguido la pista al resto de la Promoción» (p. 65). Las coincidencias con la historia de Santiago Zavala son acusadas: también él descuella en sus años escolares, también él opta luego por romper sus lazos con sus compañeros y sumirse en el anonimato y la medianía: «¿No habías vuelto a ver a nadie de la Promoción, flaco? Piensa: la promoción. Los cachorros que ya eran tigres y leones, Zavalita. Los ingenieros, los abogados, los gerentes.

Algunos se habrían casado ya, piensa, tendrían queridas ya» (p. 534). Más crucial aún que las semejanzas biográficas resulta la similitud de sus visiones de la realidad peruana: los dos comparten el mismo juicio irrevocablemente negativo sobre el país. Es Cayo quien, al inicio de la novela, comenta sobre el golpe militar liderado por Manuel Odría: «Aquí cambian las personas, Teniente, nunca las cosas» (p. 60). Años más tarde, ante otra convulsión política, la dueña de la pensión en la que vive Santiago pregunta: «¿Y si los de la Coalición suben en vez de Odría las cosas irán mejor?». La réplica de Zavalita suena como un eco de lo que años antes había dicho Cayo: «Irán lo mismo o peor, señora —dijo Santiago—. Pero sin los militares y sin Cayo Bermúdez tal vez se notará menos» (p. 327). A Santiago y a Bermúdez los liga el mismo desencanto, la misma sensación de que la Historia está condenada a repetirse indefinidamente.
En Conversación en La Catedral, por lo demás, la lucidez se presenta bajo la forma de un obstinado pesimismo: la obra respalda el juicio sombrío de los dos personajes. Sin duda, el depravado cinismo de Cayo Bermúdez no se puede equiparar al idealismo desengañado de Zavalita, pero conviene recordar que, antes de bifurcarse, los caminos de ambos son marcadamente similares[28]. Raymond Leslie Williams atribuye las convergencias entre Cayo y Santiago al peso deshumanizador de la sociedad peruana (1986, p. 89); no se trata de desmentir esa hipótesis, en parte plausible, aunque me parece útil considerar que la regularidad de las simetrías entre ambos no se repite en los casos de otros personajes. De hecho, para entender la barrera ética que separa a los dos actores hay que tomar en cuenta sus respectivas edades: Cayo no es coetáneo de Zavalita, sino de don Fermín. Antes de asumir el cargo que el coronel Espina le ofrece —un puesto en el cual habrá de convertirse en el alma secreta del régimen—, Cayo Bermúdez ha seguido un itinerario marcado por una biliosa resignación que, en más de un sentido, resulta homóloga a la postura vital de Zavalita.

Convertido en poderoso funcionario, Cayo Bermúdez adquiere una nueva identidad: el mismo submundo prostibulario que bautiza a Fermín Zavala como «Bola de Oro» lo conocerá a él por el sobrenombre de «Cayo Mierda». Así, el subtexto escatológico que recurre a lo largo de Conversación en La Catedral servirá para caracterizar al personaje. En el relato, el apodo prácticamente reemplaza el apellido de Cayo, puesto que no solo lo designa, sino que lo describe y califica. Amoral y perverso, Cayo encarna en la novela la banalidad del Mal y deviene más representativo de la dictadura que el propio general Odría. De hecho, Odría aparece solo a la manera de una lejana sombra: su función se limita apenas a nombrar y destituir a Cayo Bermúdez, el encargado de ejecutar el trabajo sucio de la represión. Ese oscuro burócrata es quien, mediante

una mezcla de intimidación y chantaje, mueve los hilos del poder. Su peculiar presencia ilustra el principio estructurador de la novela: la percepción de que las formas de lo real se encuentran sumergidas bajo la cortina de humo de la retórica dominante. Significativamente, el espacio simbólico del poder político no se encuentra en el Palacio de Gobierno ni, menos aún, en el irrisorio Parlamento. Más que en el despacho de Cayo, es en la casa de su amante donde los negocios ilícitos del régimen se ventilan: en las orgías y las fiestas nocturnas el orden establecido revela su esencia frívola y venal. La querida de Cayo Bermúdez, Hortensia, se siente la «segunda dama del Perú», y por sucumbir a esa fantasía la compadece Queta, su amiga íntima y cómplice sexual; sin embargo. Hortensia no está del todo errada, excepto en lo que a la lealtad de su pseudocónyuge se refiere. A propósito de este punto, es notorio que en Conversación en La Catedral —al igual que antes en La casa verde— el burdel deviene uno de los espacios que grafican y sintetizan al país oficial. Las relaciones personales pasan por el filtro del dinero, por un craso interés material que sustituye a todos los valores nominales. Así, el contrato entre la prostituta y su cliente se convierte en el pragmático paradigma que modela casi todos los nexos humanos: si un proyecto de realización individual les está vedado a los actores, les queda en cambio como motor subjetivo la expectativa de la ganancia económica. Dentro de esa lógica, no es extraño que a don Fermín Zavala le resulte incomprensible el desdén que Santiago muestra por el bienestar financiero: «No puedo entenderlo, flaco —sin mirarte, Zavalita, cabizbajo, como hablando a la tierra húmeda o a los pedruscos musgosos—. Creí que te habías ido de la casa por tus ideas, porque eras comunista y querías vivir como un pobre, para luchar por los pobres. Pero, ¿para esto, flaco? ¿Para tener un puestecito mediocre, un futuro mediocre?» (p. 409). El desclasamiento de Santiago —o, si se prefiere, su descenso en estatus— es claramente una opción moral, una forma de resistencia privada, como él mismo se encarga de subrayar: «Porque gracias a San Marcos me jodí —dice Santiago—. Y en este país el que no se jode, jode a los demás. No me arrepiento, Ambrosio» (p. 166). Por cierto, en el castellano del Perú —a diferencia de lo que ocurre en otros dialectos—, joder carece de connotaciones sexuales; sin embargo, eso no impide reconocer en la posición de Santiago una angustiosa tentativa de no prostituirse, de no ponerse a la venta. De otro lado, en el caso de Cayo Bermúdez las perversiones sexuales duplican simétricamente la función pública del personaje. No es gratuito que el encargado de observar los movimientos secretos de partidarios y opositores del gobierno sea, en la intimidad de la alcoba, un voyeur de prácticas lésbicas. Ante los cuerpos entrelazados de Hortensia y Queta, además, el cerebro de la represión odriista pretende dar rienda suelta a sus impulsos sádicos pero, paradójicamente, pierde

la distanciada frialdad que garantiza su eficacia profesional: «Fue hacia la cama con la correa en alto, sin pensar, sin ver, los ojos fijos en la oscuridad del fondo, pero solo llegó a golpear una vez...» (p. 363). En una escena análoga, Queta —quien ignora aún el nombre y el cargo de Bermúdez— verá en él apenas «un impotente lleno de odio» (p. 527). La impresión es tan lapidaria como exacta: por un momento la máscara del personaje ha caído. En el burdel se está más cerca de la realidad, cree Santiago, y en la novela que lo alberga abundan las pruebas de ese aserto.

Hasta ahora, la ambivalencia del mundo representado parece anclarse en la nula integridad moral de las capas dominantes. Sin embargo, la duplicidad que corroe al universo de la ficción puede deberse también al desorden síquico o a un idealismo candoroso. Esas dos causas se juntan patéticamente en el caso de Trinidad López, el primer esposo de Amalia. Trinidad se presenta ante su mujer como un aprista fervoroso y la convence de que es originario del Norte del Perú, la cuna del partido fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre. Por cierto, Amalia no tiene motivos para dudar de la sinceridad de su marido. Una noche, después de haber estado bebiendo con su primo, Trinidad se lanza a vivar a Haya frente a la embajada de Colombia, donde el líder aprista estaba asilado; la policía lo arresta y Trinidad muere a consecuencia de las torturas que sufre en prisión. Recién después de su muerte, Amalia se entera de la sorprendente verdad: su esposo nunca había sido militante del APRA y, detalle irónico, había nacido en el distrito limeño de La Victoria (p. 104). El segundo compañero de Amalia, Ambrosio, tiene el aspecto temible de un guardaespaldas, pero es patológicamente sumiso: no solo sirve con una lealtad casi canina a Fermín Zavala y se deja maltratar por Queta, sino que llega a rebajarse ante don Hilario, un individuo que obviamente le ha robado sus ahorros (pp. 618-619).
La resignación de Ambrosio sugiere un autodesprecio y un masoquismo tan arraigados que desmienten su estampa —al menos, en todo caso, antes que se convierta en la ruina humana con la cual conversa Santiago a mediados de la década de 1960—.

De otro lado, las propias fuerzas contestatarias están minadas desde la médula: la verdad pedestre y desalentadora destruye la fachada alternativa o heroica.
La Universidad de San Marcos, supuesto foco de la rebeldía juvenil, le depara a Zavalita una penosa constatación: «Los cholos se parecían terriblemente a los niñitos bien, Ambrosio» (p. 107). El Partido Comunista, al que Santiago se afilia fugazmente, está lejos de encarnar la combativa vanguardia proletaria que proclama ser. Se trata, más bien, de una minúscula secta sin mayores contactos

con la clase obrera. El camarada sanmarquino de Santiago, Jacobo, no es el jacobino intransigente que su nombre insinúa; por cierto, no es tampoco un traidor, pero conspira para alejar a Santiago de Aída, su amor platónico, y llega a mostrar una disposición melodramática del todo impropia en un revolucionario modelo. Por último, el carisma radical del APRA no pasa de ser una ilusión óptica que engaña tanto a su considerable base popular como a la derecha tradicional —aunque no al astuto Cayo Bermúdez, quien predice ante un escandalizado militar la futura convivencia APRA-odriismo (p. 430)—. La posibilidad del cambio queda anulada, entonces, precisamente porque quienes deberían representarla están también afectados por la plaga de la duplicidad.

El tema del fracaso[29] gravita poderosamente en Conversación en La Catedral: los destinos individuales de Santiago, Fermín, Cayo y Ambrosio pueden leerse, en efecto, como «cuatro modelos de la frustración» (Oviedo, 1970, p. 188). De hecho, prácticamente todos los comentaristas de la obra han resaltado el obsesivo rol de este tópico en la tercera novela de Vargas Llosa[30]. El propio autor ha declarado, a propósito del atormentado protagonista de Conversación en La Catedral, que «el fracaso es una elección que implica cierta dignidad y una secreta grandeza» (Cano Gaviria, 1972, p. 100). Sin duda, Zavalita es el único personaje que escoge convertirse en un perdedor —a pesar de lo cual no vacila en afirmar, aludiendo a sus circunstancias, que «no las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien» (Vargas Llosa, 1973, p. 542)—. Las huellas de Sartre y el existencialismo se perciben en la construcción misma del personaje; después de todo, su situación es la de quien enfrenta los dilemas de la libertad en una realidad que percibe esencialmente degradada, desprovista de sentido. El gesto de Zavalita no lo libera ni le abre el panorama de una existencia más plena: en el claustrofóbico edificio de Conversación en La Catedral todas las salidas están condenadas. Sin embargo, la automarginación de Zavalita hace de él un testigo privilegiado de la fisura radical que constituye al mundo representado: si la felicidad le es inalcanzable, le resta a modo de compensación una amarga lucidez. En términos simbólicos, la inmersión voluntaria en la mediocridad aparece como la única manera de sustraerse al desdoblamiento que aqueja a los sujetos y a las instituciones. Carlitos, el álter ego de Santiago, resume así el predicamento de su amigo: «Ni abogado ni socio del Club Nacional, ni proletario ni burgués, Zavalita. Solo una pobre mierdecita entre los dos» (1973, p. 162). A Santiago Zavala se le aplica bien lo que James Brown —examinando la producción novelística de Vargas Llosa— ha llamado «el síndrome del expatriado» (Oviedo, 1982, p. 19). La desigual pugna entre el sujeto y el mundo

tiene resonancias románticas, pero al mismo tiempo la novela se encarga de inscribir escrupulosamente las determinaciones concretas que hacen abominable a la sociedad peruana. Así, el malestar existencial no se puede desligar del espacio urbano en el cual los actores están encerrados: en esa medida, la ciudad es tanto el producto como el símbolo del ubicuo mal que define al universo representado. El exilio interior de Zavalita no consiste en un repliegue hacia un lugar imaginario fuera del ámbito citadino, sino en una aguzada conciencia de la imposibilidad de escaparse de la urbe.

En Conversación en La Catedral, Lima aparece como un infierno secular. Por ello, se explica que sea en sus círculos inferiores, en sus bajos fondos nocturnos, donde su verdad se comprende cabalmente. Así, la mimesis realista no excluye una dimensión alegórica; por el contrario, la sostiene a través de una escritura que, en su acento maldiciente y su insistencia en la sordidez, bordea el paroxismo. El texto de Vargas Llosa no apunta a capturar el proverbial trozo de vida del naturalismo decimonónico; más bien, se desprende del relato la imagen de una totalidad perversa. No me refiero aquí exclusivamente a la escala de la representación ficcional —que, en efecto, abarca a todas las capas de la sociedad peruana—; aludo, sobre todo, a la metáfora subyacente del organismo enfermo, canceroso, que articula a Conversación en La Catedral. En la novela, el impulso analítico del realismo se aúna al modo sintético de la alegoría: ese movimiento complementario se ilustra, por ejemplo, en la manera de presentar la epidemia de rabia canina que asuela Lima. Ciertamente, los animales apestados grafican, en un primer nivel, las precarias condiciones de salubridad en la capital; los editoriales de Santiago Zavala en el diario La Crónica se restringen, previsiblemente, a considerar el fenómeno desde esa perspectiva. Cuando la mascota de Ana le es arrebatada a esta de las manos por dos empleados de baja policía, Santiago se ve en la obligación de ir a la Perrera —y a las amplias connotaciones de ese local ruinoso me he referido en un párrafo anterior—.
El administrador explica, en un pasaje dominado por el estilo indirecto libre, las razones del arbitrario atropello: «Que no se pusiera así, amigo periodista, no era culpa de nadie. Su voz es desganada, soñolienta como sus ojos, amarga como los pliegues de su boca: jodido también. A los recogedores se les pagaba por animal, a veces abusaban, qué se le iba a hacer, era la lucha por los frejoles» (Vargas Llosa, 1973, p. 19). Resignada desidia, improvisación y falta de recursos en las instituciones, cinismo, corrupción: las excusas del funcionario tocan varios de los temas que la novela habrá luego de explorar metódicamente en todos los sectores del país. Otro tema decisivo aparecerá, descarnadamente, unas líneas, después, cuando Santiago sea testigo presencial del método con que se extermina

a los animales: «Los hombres tienen ya los garrotes en las manos, ya comienzan uno-dos a golpear y a rugir, y el costal danza, bota, aúlla enloquecido, uno-dos rugen los hombres y golpean. Santiago cierra los ojos, aturdido» (1973, p. 11). Esa estampa de violencia cruda, primitiva —en la cual, es preciso subrayarlo, interviene Ambrosio— anticipa tanto las prácticas represivas de los matones odriistas (pp. 138-140) como el asesinato de Hortensia (pp. 372-373) —un acto cuya hiperbólica brutalidad se revela indirectamente, mediante la descripción del cadáver mutilado de la amante de Cayo—. En suma, el ámbito de la perrera se carga de sugerencias, al punto de convertirse en un doble iluminador —casi al modo de la estructura en abismo[31]— del macrocosmos social. Además, la epidemia termina por desbordar los límites del realismo, en la medida en que al escrutinio de las circunstancias concretas se le añade una densidad simbólica: la rabia, en Conversación en La Catedral, denota y connota al mismo tiempo. Teniendo esto en consideración, no sorprende que se haya visto un paralelo entre el texto del escritor peruano y La peste, de Camus. En efecto, según ha observado Marie-Madeleine Gladieu: «Chez Vargas Llosa comme chez Camus, le fléau de la maladie est l'image sensible du mal qui ronge les structures de la société» (1989, p. 136).

En La casa de cartón y Duque, el signo de la ciudad era el de un crecimiento continuo, el de la construcción de un nuevo paisaje urbano que relegaba a los lugares tradicionales y se extendía al campo aledaño. En Conversación en La Catedral —y, por cierto, también en Los geniecillos dominicales y Un mundo para Julius— la representación del espacio citadino tiene otro carácter, del todo diferente. En primer lugar, los bordes rurales no serán ya una referencia cotidiana para los moradores de Lima; en términos prácticos, las fronteras reconocibles funcionan al interior de la urbe e incluso las provincias —pienso en Chincha, el pueblo de Cayo y Ambrosio, o en la selvática Pucallpa, donde Ambrosio se sume en la miseria y asiste a la muerte de Amalia— están también sujetas a un proceso urbanizador. Esas ocasionales salidas al campo que les estaban permitidas a los personajes de Adán y Diez-Canseco no son ya parte de la experiencia diaria de los actores de Conversación en La Catedral. Me parece interesante notar que, en el texto de Vargas Llosa, la posibilidad de un refugio bucólico no existe ni siquiera como fantasía íntima, como reacción nostálgica ante la presencia asfixiante, ominosa, de la metrópoli. En todo caso, la alusión a la sequía puneña (Vargas Llosa, 1973, pp. 163-164) y las sucintas menciones a los migrantes andinos que se hacinan en las barriadas de Lima revelan la futilidad de cualquier programa de retorno al campo. Paradójicamente, la caótica desmesura de la capital estrecha las perspectivas de sus moradores: prisión y

trampa, la urbe deviene el único mundo posible —aunque, casi está demás decirlo, no sea el mejor—. En el capítulo III se vio que, si bien Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno distaban de proponer una apología de la capital peruana, en ambas se exploraba el motivo de la modernización desde abajo, del acceso a una visión de conjunto del país desde su centro cultural y político: el tipo humano del migrante que volvía de Lima a su sitio de origen afirmaba, aunque solo en potencia, un proyecto transformador. Menos que una alternativa viable en el presente, designaba el horizonte de una nueva hegemonía; por supuesto, a las novelas de Arguedas y Alegría no las tiñe el optimismo, pero en ellas alienta la esperanza en una versión democrática e inclusiva del progreso. La ausencia de esa esperanza define, en cambio, al mundo de Conversación en La Catedral: ningún mito positivo, revolucionario o reformista, se contrapone a la evidente ubicuidad del Mal.

¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales se trazan los linderos internos de Lima? Conversación en La Catedral diseña un mapa de la ciudad que permite captar la fisonomía y el carácter de esta. En primer lugar, las zonas urbanas se dividen en base a sus funciones específicas: el centro alberga oficinas, negocios, despachos estatales y locales públicos; las clases altas han dejada ya de afincarse ahí y las antiguas casonas que albergaron a la vieja élite se han convertido en desvencijados tugurios. De hecho, en la novela de Vargas Llosa el casco urbano de la Colonia —el tradicional «damero de Pizarro»— queda opacado por arterias que, como las avenidas Tacna, la Colmena o Abancay, se desarrollaron en el siglo XX: la decrepitud de esos espacios no se puede atribuir a su antigüedad, a su data venerable. Para citar solo un ejemplo, la Plaza Dos de Mayo —inspirada en la parisina Place de l’Étoile— no evoca ya las ambiciones urbanísticas de la belle époque, sino que ha devenido escenario del deterioro y la inmundicia: «Hay hombres tumbados al pie del monumento y a su alrededor un muladar de colillas, cáscaras y papeles; en las esquinas la gente toma por asalto los ómnibus maltrechos que se pierden envueltos en terrales en dirección a la barriada; un policía discute con un vendedor ambulante y las caras de ambos son odiosas y desalentadas y sus voces están como crispadas por una exasperación vacía» (1973, p. 30). Ese ambiente pauperizado, hostil, refracta y condiciona las vivencias de los ciudadanos, a la par que revela el destino de la modernización ensayada durante el primer tercio del siglo: la estampa de Lima es, claramente, la de una metrópoli en ruinas. Pero cabe añadir que la separación entre áreas comerciales y residenciales no es la única que opera. Los barrios, por su parte, ostentan sellos de clase tan nítidos como sutiles; las líneas divisorias entre ellos apuntan una segregación espacial basada en los niveles de ingreso y estatus de

sus moradores[32]. Ese proceso, que el Oncenio leguiista propició, se ha consumado ya cuando Vargas Llosa escribe Conversación en La Catedral. El crecimiento de la ciudad no ha contribuido a democratizada, sino a rubricar las distancias entre los distintos estratos que forman a la población limeña; a eso alude, precisamente, la siguiente observación de Santiago Zavala: «El mundo era chico, pero Lima grande y Miraflores infinito, Zavalita» (p. 622). La hipertrofia y la desmesura no son, así, el mero resultado de la expansión física de la ciudad; son, más bien, el efecto de una estructura social construida bajo el modelo de compartimentos estancos.

La afirmación anterior parece insinuar que la configuración de la urbe impide contactos significativos entre grupos diferentes. Y, sin embargo, Conversación en La Catedral ofrece una casi completa radiografía de las capas urbanas en el Perú de las décadas de 1950 y 1960; a lo largo de la novela aparecen los poderosos y los desposeídos, la capas privilegiadas y el lumpen, los sectores tradicionales y los advenedizos, la clase media alta y la pequeña burguesía, los señores y los sirvientes. En gran medida, esa última oposición es la que permite desplegar verosímilmente a la populosa galería de personajes de Conversación en La Catedral. Hemos visto ya que, sin la presencia de los criados, el acceso al universo popular limeño habría resultado imposible en Un mundo para Julius. Algo parecido ocurre, aunque de modo más indirecto y complejo, en la novela de Vargas Llosa: el diálogo Santiago-Ambrosio, ese núcleo generador del relato, no se debe a la amistad entre ambos, sino —y recalco el detalle— a que Ambrosio fue empleado del padre de Santiago. A sus treinta años, Zavalita es aún el «niño Santiago» para Ambrosio y, más aún, el tuteo de Santiago contrasta con el tratamiento formal del exchofer: aunque sus trayectorias se han bifurcado por completo, la comunicación entre ellos está todavía moldeada por el vínculo vertical entre patrón y sirviente. En la versátil y dinámica estructura de Conversación en La Catedral, Santiago y Ambrosio no son los únicos focalizadores; la focalización externa del narrador resulta también importante y, además, los puntos de vista de Cayo Bermúdez y Amalia filtran amplios segmentos del relato. Sin embargo, insisto en que a partir de los dos interlocutores del bar se presentan los restantes personajes: todas las criaturas de la ficción están conectadas, de un modo u otro, a ellos. Así, la riqueza de ángulos desde los que se ilumina a Fermín y Cayo, por ejemplo, emana en gran parte de las distintas posiciones de estos frente a los dos contertulios de La Catedral. Pese a las sustanciales diferencias que los apartan, por lo demás, tanto Santiago como Ambrosio fungen de figuras transitivas en el esquema de la novela: las peripecias de ambos les permiten recorrer —cierto que en distintos grados y con

perspectivas disímiles— la escala entera de la sociedad urbana.

Mediante el desclasamiento y el ejercicio del periodismo, Santiago Zavala amplía el marco de su experiencia: la movilidad hacia abajo —el fenómeno del cual el protagonista de Los geniecillos dominicales era una ilustración extrema — le permite trascender la ceguera selectiva de la burguesía, con los dolorosos resultados que hemos visto previamente. Pero su descenso —al igual que el de Ludo Totem— se vive como un desplazamiento por la fragmentada superficie de la ciudad. De ahí la importancia, literal y simbólica, de las mudanzas del personaje. Santiago pasa de la residencia familiar en Miraflores a una austera pensión en Barranco y, ya casado, a la Quinta de los Duendes, en una sección mesocrática del distrito en el que se crio. No es ese el itinerario que su extracción le tenía trazado. Abandonar el hogar paterno supone no solo distanciarse de la familia, sino desterrarse de la clase dominante: «perder las relaciones», según diría la señora Zoila. El cambio de domicilio no tiene solo consecuencias prácticas, sino que se convierte en el índice de una profunda metamorfosis, como constatará Santiago cuando, luego de un largo paréntesis, vea a sus hermanos en la clínica donde Fermín Zavala se repone de su primer infarto:

El Chispas era un hombre ya; en sus movimientos, en su manera de sentarse, en su voz había una seguridad adulta, una desenvoltura que parecía corporal y espiritual a la vez, y su mirada era tranquilamente resuelta [...] Y ahí la Teté, hablando en voz baja con Popeye. Tenían unidas las manos, se miraban a los ojos. Su vestido rosado, piensa, el ancho lazo que envolvía su cuello y bajaba hasta la cintura. Se notaban sus senos, la curva de la cadera comenzaba a apuntar, sus piernas eran largas y esbeltas, sus tobillos finos, sus manos blancas. Ya no eras como ellos, Zavalita, ya eras un cholo. Piensa: ya sé por qué te venía esa furia apenas me veías, mamá (pp. 532-533).

Los paralelos entre la percepción de Santiago y la que desazona a Ludo Totem en la boda de su prima son saltantes. Venidos a menos, los personajes han perdido los atributos de los privilegiados; esos atributos —el aplomo en los hombres, la belleza en las mujeres— aparecen, a fin de cuentas, más como rasgos típicos de una casta que como características individuales. Ocurre algo

similar, por supuesto, en Un mundo para Julius, con su irónico énfasis en la supremacía estética de la alta sociedad. No solo los barrios exclusivos son elegantes y hermosos; también lo son, curiosamente, sus moradores. ¿Cómo entender esa peculiar coincidencia? ¿Es que, pese a sus intenciones críticas, las tres novelas respaldan la autoimagen narcisista de la élite limeña? La respuesta, creo, está vinculada al proyecto de captar la coexistencia simultánea y contrapuesta de estilos de vida en la urbe. Si a primera vista se tiene la impresión de que, en efecto, los de arriba son naturalmente superiores a los de abajo, un examen ulterior revela un panorama más complejo. Suponiendo que esa superioridad fuese hereditaria, intrínseca, ni Santiago ni Ludo tendrían por qué sentirse disminuidos. Lo que los separa de su parentela no es el pasado, sino su condición económica presente. La imagen de los sujetos proviene, en suma, de internalizar su estatus hasta convertirlo en una segunda naturaleza que no solo es evidente para ellos, sino —y esto es, sin duda, lo más importante— para los otros. En el dominio subjetivo, la correlación entre belleza y opulencia, por un lado, y fealdad y pobreza, por el otro, resulta enigmática: Ludo, Julius y Santiago la detectan y la encuentran injusta, pero no aciertan a explicarla. Cuando se consideran las circunstancias objetivas, sin embargo, el misterio se disipa: esa tarea desmitificadora no corre a cargo ni de los personajes ni de la voz autorial, sino del lector que sigue las pistas dejadas en la obra. Pero los indicios inscritos en la ficción no se limitan a las diferencias de clase, en el sentido sociológico del término: la raza, el linaje y el sexo contribuyen también a marcar la vertical estratificación de un mundo empantanado en sus contradicciones.

Todos esos factores concurren a darle forma tanto a la urbe —que es la metáfora y el producto de un sistema en crisis— como a la experiencia de los sujetos: en el plano de la mimesis, lo público y lo privado, lo social y lo individual, lo objetivo y lo subjetivo son —y esto vale para los textos de Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa— binomios inseparables, facetas de una misma negatividad absoluta. De ahí que en las tres novelas el impulso introspectivo y la presentación crítica del panorama urbano resultan momentos complementarios. No en vano Los geniecillos dominicales y Conversación en La Catedral narran la abortada búsqueda de un lugar simbólico y práctico en el cual una comunicación plena sea viable, en el cual la soledad pueda trascenderse. Un mundo para Julius difiere de los textos de Ribeyro y Vargas Llosa porque la obra de Bryce dramatiza la pérdida de ese lugar, que es más bien un estado —la inocencia infantil— y no, propiamente hablando, un espacio socialmente compartible. Sin embargo, la estructura de sentimiento que emerge en las tres novelas puede

resumirse en la bancarrota del mito del progreso, en la desalentada conciencia de que la modernización ha conducido a un callejón sin salida: la urbe del subdesarrollo —masiva, deteriorada, raigalmente injusta— se presenta bajo la forma de una tierra baldía, de un territorio que es la total negación de una comunidad orgánica.

26 En el primer párrafo de El mito de Sísifo, uno de los ensayos más influyentes y difundidos de la corriente existencialista, Albert Camus formula esta hipótesis espectacular: el suicidio es el «único problema filosófico verdaderamente serio» (1942, p. 3), ya que decidir si la vida merece ser vivida es —de acuerdo al autor de El extranjero— la pregunta central de la filosofía. Los ecos de esa formulación, en una clave cínica y escéptica, se perciben en el anticlímax con el cual concluye Los geniecillos dominicales.

27 Es curioso que, de nuevo, la figura de Camus asome al discutir otra novela peruana de la época. Jean Franco ha observado los paralelos estructurales y temáticos entre Conversación en La Catedral y La caída. En ambos casos, el discurso de los protagonistas se vierte no solo en el modo de la confidencia, sino —más específicamente— en el de la confesión (Rossman & Friedman, 1978, pp. 59-75).

28 Dick Gerdes observa lo siguiente en relación con las similitudes entre Cayo Bermúdez y Santiago Zavala: «Their backgrounds are strikingly similar —they both rebel from patriarchal dominance and possess the malicious ill will that prompts an urge to hurt or to humiliate others» (1985, p. 110). El impulso hacia «herir o humillar a los otros» resulta ostensible en Cayo, pero me parece evidente que en la actitud de Santiago lo que predomina es un prurito autodestructivo, casi masoquista.

29 Para José Miguel Oviedo, Ambrosio es «una figura profundamente miserable» (1970, p. 200). Es imposible disentir con esa apreciación, por cierto, pero Oviedo no percibe ningún disturbio psíquico en el chofer de don Fermín.

Así, le parece forzado que el personaje se atreva a premeditar el asesinato de Hortensia. En lo que atañe a Trinidad Fernández, el crítico señala que nunca se aclara «si es un excéntrico que se hace pasar por aprista o si es en efecto un militante que se disimula» (p. 237). Los indicios que insinúan la esquizofrenia de Trinidad me parecen bastante inequívocos y, además, la información que Pedro Flores le proporciona a Amalia sobre la biografía de su primo es confiable.

30 Algunos títulos de trabajos críticos sobre Conversación en La Catedral resultan, de suyo, elocuentes: Conversación en La Catedral: poética de un fracaso, de Claudio Cifuentes Aldunate (Odense University Press, 1983); «Vargas Llosa's Conversation in The Cathedral: A Study of Frustration and Failure in Peru», de Philip Johnson (Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, volumen 30, número 3, 1976); «La elección del fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner», de Mary Davis (en Oviedo, 1982).

31 La forma clásica de la estructura en abismo se encuentra en el recurso de la «obra dentro de la obra» (y un ejemplo conocido lo ofrece, por supuesto, Hamlet). En Conversación en La Catedral, en cambio, el episodio de la perrera se ubica en el mismo nivel narrativo que el resto del relato; sin embargo, comparte con aquella técnica la intención de ofrecer una entidad menor que ilumine y condense a una entidad mayor. De otro lado, para evitar confusiones, vale la pena esclarecer que lo que Vargas Llosa llama el recurso de la caja china no es, en rigor, sinónimo de la estructura en abismo. En su prólogo a Tirant lo Blanc, la novela de caballería de Joanot Martorell, el autor peruano señala como ejemplos del procedimiento a las historias de Faulkner, «que no están contadas directamente al lector, sino que son historias que se van estructurando a través de historias que se cuentan entre ellos los personajes de la ficción» (1969, p. 41). José Luis Martín, en La narrativa de Vargas Llosa, sostiene que «las cajas vargasllosianas saltan a veces en pedazos, pero esto es la variante original, el rompecabezas estilístico que el novelista le imparte a su técnica para crear su personal presentación de esa técnica» (1974, p. 209). Martín no toma en cuenta que las cajas chinas suponen la presencia de lo que Genette llama «narraciones en segundo grado». En Conversación en La Catedral, sin embargo, hallamos más bien la alternancia dialéctica de puntos de vista y no, en verdad, un juego de niveles narrativos.

32 En The Urban Experience, Claude Fischer consigna los rasgos que distinguen a la ciudad moderna de su predecesora, la ciudad preindustrial. La primera diferencia se refiere a la separación espacial entre el lugar de trabajo y el de residencia; la segunda alude a la división geográfica basada en niveles de ingreso de los moradores; la tercera, por último, se centra en que el estatus social de los habitantes tiende a aumentar mientras más se alejan sus viviendas del centro de la ciudad (1976, p. 44). Fischer subraya que, en la mayoría de las naciones capitalistas avanzadas, estos tres procesos ocurrieron entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En el caso peruano, por cierto, la cronología es otra: los fenómenos asociados a la urbanización moderna comenzaron en el primer tercio del siglo XX y se han consumado, de una manera tortuosa y conflictiva, en las décadas de 1950 y 1960. La Lima que Conversación en La Catedral retrata ha seguido el curso que Fischer describe, pero entre la urbanización y la industrialización hay un abismo, un agudo desfase: de ahí que los cambios de la ciudad no se perciban en términos de evolución, sino de hipertrofia.

Palabras finales

La destrucción de los muros que cercaban a Lima y la publicación de la primera serie de las Tradiciones peruanas en la década de 1870 marcan, simbólicamente, los hitos a partir de los cuales es posible identificar los orígenes de la modernidad limeña. Ambos acontecimientos —uno urbanístico, el otro literario — definen de distintas formas la caducidad de la ciudad colonial. Desde la perspectiva pragmática de Henry Meiggs, derribar las murallas levantadas en el siglo XVII era el primer paso para modernizar a Lima y propiciar su crecimiento; la visión de Palma, por otro lado, asume con nostálgica ironía que el orden virreinal es ya materia de la leyenda y la conseja.

La modernización de Lima, sin embargo, tuvo que esperar el advenimiento del siglo XX, debido a la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico. En todo caso, es indispensable detectar que ya en el último tercio del siglo XIX se había impuesto, en la conciencia y el gusto de las élites, un modelo urbanístico alternativo al tradicional: Lima —al igual que la mayoría de las ciudades importantes de América Latina— se renovaría siguiendo las pautas de la reforma que el barón Haussmann ejecutó en París, la urbe arquetípica de la época moderna. Aunque esa ruptura con los moldes de la ciudad colonial no fue ni abrupta ni revolucionaria, no dejaron de sonar en este periodo voces seducidas por el pasadismo y adversas a toda innovación. Sin embargo, el rumbo y el destino de Lima los trazarían quienes se habían comprometido, de una manera u otra, con el paradigma renovador. Es significativo que, ya en 1908, los vecinos más ricos de la ciudad hubiesen dejado de frecuentar la tradicional Alameda de los Descalzos para lucirse, en cambio, en el afrancesado circuito del Paseo Colón y la Plaza Bolognesi. Más aún, en la primera década del siglo XX se abandonó el antiguo alumbrado público a gas, empezó a circular el tranvía eléctrico y los primeros automóviles comenzaron a formar parte del paisaje urbano. Las novedades tecnológicas y culturales incidieron fuertemente en la trama de la vida cotidiana y en la imagen misma de la capital del Perú. La envergadura y extensión de los cambios puede ilustrarse en Gálvez, el cronista de Una Lima que se va (1921), que presenta a la Lima de su infancia como si se tratase de una perdida Arcadia semirrural. La contraparte de la actitud nostálgica de Gálvez

puede señalarse en el espíritu iconoclasta e irreverente de los modernistas tardíos, agrupados en torno a la figura de Valdelomar y la revista Colónida.
La bohemia que se formó en las dos primeras décadas del siglo era de origen mesocrático y provinciano, pero adoptó un estilo provocadoramente aristocratizante y cosmopolita. Aunque el tópico del tedio —de estirpe baudelairiana y decadente— aparece con frecuencia en su discurso, esa insistencia no indica que la realidad limeña fuese particularmente parroquial y arcaica; más bien, se trata de afirmar una sensibilidad aquejada por el mal del siglo, por una dolencia específicamente moderna.

Por otro lado, la plebe tradicional —heterogénea y sin capacidad de constituirse en sujeto colectivo— experimenta una transformación sustantiva, que dará lugar en la década de 1920 a la formación de los primeros partidos populistas y revolucionarios. Una «nueva multitud», para seguir la formulación de Jorge Basadre, sube al escenario limeño cuando la clase obrera logra paralizar la capital en enero de 1919 e impone la jornada de ocho horas. Un sector importante del estudiantado universitario se identifica con las exigencias de los trabajadores y decide apoyarlas activamente: de ese movimiento surgirán los intelectuales antioligárquicos de la llamada Generación del Centenario, cuya inquietud disidente moldeará a la imaginación crítica peruana de este siglo.

Entre 1919 y 1930, durante el Oncenio de Augusto B. Leguía, se consolidaron y extendieron los múltiples fenómenos que llevaron de la ciudad tradicional, heredera de los patrones coloniales, a la nueva Lima. Bajo los auspicios de un régimen dispendioso y modernizador, la capital peruana ensayó su propia versión de la belle époque. El ánimo festivo y optimista de los grupos dominantes dejó su sello en la esfera pública limeña: la década se caracterizó por apoteósicos festejos, como los que conmemoraron en 1921 y 1924 los primeros centenarios de la independencia peruana y la batalla de Ayacucho.
La especulación inmobiliaria se incrementó junto al área de la ciudad, que en diez años creció de 881 a 2037 hectáreas. En un marco signado por la expansión y el dinamismo urbanos, la captación literaria del espacio empieza a cuestionar las convenciones de la mimesis decimonónica. La casa de cartón (1928), de Martín Adán, y Duque (1934), de José Diez-Canseco, se adhieren a poéticas distintas, pero convergen en una similar voluntad de aprehender a través de la escritura las vivencias de la transitoriedad y el cambio. Ni el vanguardismo de Adán ni el realismo crítico de Diez-Canseco admiten imágenes cristalizadas y estáticas en el plano de la representación: una conciencia irónica del lenguaje y la realidad social anima a sus textos. Ni Adán ni Diez-Canseco rechazan desde la

nostalgia pasadista a las transformaciones generadas por el proceso modernizador: al contrario, una sensibilidad antiburguesa, secular y sardónica impregna la dicción de los narradores en ambas novelas. A partir de opciones radicalmente modernas, La casa de cartón y Duque desprestigian al cosmopolitismo epidérmico y consumista de la belle époque leguiista.

En La casa de cartón, a las leyes que regulan la percepción normal de lo cotidiano se les opone la economía lúdica y anárquica del discurso vanguardista. Los ciclos naturales y las normas sociales se disuelven en la subjetividad del narrador, cuya fragmentación e inestabilidad raigales critican tácitamente la ilusión burguesa de un ego estable, coherente. De hecho, la escritura de Adán hace que todo el mundo representado se tome etéreo e ingrávido: el flujo incesante y rápido del tiempo es, en La casa de cartón, la sustancia misma de lo real. Ese sitio central que la temporalidad ocupa en la mimesis explica el colapso de toda oposición binaria simple en la novela. Así, entre la ciudad y el campo no existe una neta línea divisoria, una clara separación espacial: lo urbano es el futuro inminente de lo rural, y por esa razón las fronteras entre los dos territorios se vuelven borrosas.

De otro lado, Adán propone en su texto un modelo de modernidad que no pasa por la imitación de la metrópoli desde la periferia, por el mero consumo de mercancías y estilos importados: en buena cuenta, La casa de cartón ofrece una alternativa al cosmopolitismo de segunda mano que favorecían las élites limeñas durante el auge del leguiismo. Esta salida se perfila con ejemplar agudeza en el fragmento dedicado al viaje de Manuel a París, pero sin duda recorre a toda la novela. Para un individuo nacido en una sociedad periférica, el acceso a la modernidad no exige la visita ritual a las grandes urbes europeas, sino el aprendizaje de la ironía, ese antídoto del provincianismo cultural. Así, en La casa de cartón, lo moderno es fundamentalmente una actitud y un tipo de conciencia: una cosmovisión, en suma, que privilegia la aventura, la actitud crítica, la búsqueda de experiencias nuevas y desconocidas, la simultaneidad y el vértigo temporales.

El tono desenfadado y el aparente hedonismo de La casa de cartón parecerían, a primera vista, emparentarla con el estilo mundano que imperó entre la burguesía y parte de las capas medias durante el Oncenio. Hay, sin embargo, una diferencia central: en la novela de Adán, el sujeto no participa del entusiasmo colectivo y, por el contrario, se define a través de su radical aislamiento, de una distancia que se preserva mediante el ejercicio de la ironía. La imagen de la separación

caracteriza tanto a las relaciones del narrador con el mundo representado como al vínculo entre el autor y su audiencia potencial: La casa de cartón, a diferencia de la prosa modernista que la precedió, no busca el entretenimiento del lector burgués, sino su desconcierto y su rechazo.

Si la escritura vanguardista de La casa de cartón mina las categorías que cimientan al sentido común dominante, Duque desacredita la complaciente autoimagen de la élite limeña. La ambigüedad del texto novelesco se localiza en que este se insinúa como un velado documento, como una roman à clef cuya misión es desgarrar la máscara que cubre a la cotidianeidad de la capa más rica de la sociedad urbana: tras la superficie de la abundancia y el consumo suntuario se esconden la bancarrota ética, la miseria moral. El libertinaje y la transgresión de los tabúes sexuales constituyen la esencia espuria de un estilo de vida que se pretende moderno y cosmopolita: la novela puede leerse, en gran medida, como una impugnación de la belle époque leguiista y de sus principales beneficiarios. Duque, sin embargo, no promueve el retorno a un periodo anterior, a una idealizada Arcadia tradicional: la modernización de Lima es un hecho consumado y el propio narrador, a pesar de sus sentimentales referencias a la idílica quietud del campo, deja en claro que el futuro le pertenece a la urbe.

En Duque se acumulan las referencias a una nueva topografía social, a una disposición diferente de las clases en el espacio limeño. El centro de la ciudad empieza a ser abandonado en beneficio de los flamantes distritos residenciales del sur y, al mismo tiempo, las áreas de la tradición comienzan a identificarse cada vez más con la cultura de la pobreza, aunque ese proceso recién se completará décadas más tarde. Para los retoños de la alta burguesía, Lima no se figura como una comunidad de ciudadanos, sino como un vasto mercado de experiencias: entre los distintos estratos sociales la única comunicación posible es la que se entabla entre el vendedor y el cliente. El dinero —el signo de todas las mercancías— define y moldea los vínculos al interior de la escena urbana. A partir de este dato se explica que en el repertorio de Duque destaquen restaurantes, prostíbulos, clubes exclusivos, cines, cabarets: sintomáticamente, los principales lugares de encuentro en la urbe existen con fines de lucro.

La prosa caleidoscópica de Adán daba forma a una experiencia definida por la pluralidad y el dinamismo temporal. En el estilo de Diez-Canseco, por otro lado, se reconoce en parte la lección del discurso vanguardista: la brevedad extrema de los periodos, la acumulación de impresiones y una sintaxis en la que predominan las construcciones coordinadas contribuyen a crear el ritmo rápido, nervioso, del

relato. Además, el tono de sardónica superioridad que emplea el narrador al referir los sucesos de la ficción no sugiere un puritanismo de cuño tradicional, sino una actitud mundana. En suma, Duque se instala en el tiempo cultural de lo contemporáneo para, desde ahí, evaluar los criterios estéticos y el comportamiento de la élite limeña: el autor implícito encausa las inconsistencias y las limitaciones de un modelo que se sustenta exclusivamente en el plagio de estilos internacionales, en el consumo parasitario de la moda. En una clave realista y politizada, reaparece en Duque un elemento que circula por La casa de cartón: la crítica de esa versión conservadora y vicaria de lo moderno que impregnó a la alta burguesía limeña durante el Oncenio.

La tendencia a confrontar la ciudad al campo como si se tratase de emblemas estáticos de la modernidad y la tradición, respectivamente, impide comprender los nuevos encuentros que entre la capital y el mundo andino se produjeron durante el primer tercio del siglo XX. El indigenismo literario no es un reflejo de estos intercambios inéditos, sino una de sus manifestaciones más importantes. No se trata solamente de verificar que en las ficciones indigenistas se explora un referente rural para ofrecerlo a una potencial audiencia urbana. También resulta importante apuntar cómo en la representación misma se figuran los nexos entre Lima y el interior, cómo los textos plantean artísticamente el problema nacional y la posibilidad de resolverlo. En Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno, la capital del país cumple funciones decisivas, aunque no sea el escenario principal de las historias. En primer lugar, las novelas de Arguedas y Alegría incorporan críticamente las articulaciones entre el centralismo, encarnado en Lima, y el gamonalismo serrano: uno es la condición del otro, su complemento. Además, en ambos textos surge el prototipo del migrante andino que realiza su educación política entre los sectores radicales de la capital para luego retornar a su sitio de origen convertido en agente de cambio: ese nuevo sujeto tiene su expresión concreta en Benito Castro, el último alcalde de Rumi en El mundo es ancho y ajeno, así como en los mestizos del Centro Unión Lucanas, en Yawar Fiesta.

Sin el fermento ideológico de la década de 1920 serían impensables las novelas de José María Arguedas y Ciro Alegría. Las dos se entroncan, de diferentes maneras, con el pensamiento antioligárquico y radical que dio lugar al nacimiento del Partido Socialista y el APRA a fines de la década. En Yawar Fiesta y en El mundo es ancho y ajeno, la plasmación artística del problema indígena exige trascender la estrechez del ámbito local —la capital de provincia o la comunidad, respectivamente—. En la medida en que el espacio social andino no es percibido como un cosmos aislado y hermético, se hace necesario

que en ambas novelas se incorpore la escena nacional a la representación: los conflictos que agitan a Puquio y a Rumi se vuelven inteligibles cuando se los sitúa en el contexto global del país. La propuesta implícita en la mimesis es la de concebir al Perú como una totalidad, no como una suma de fragmentos regionales. No deja de ser significativo, además, que sea en la experiencia limeña de los migrantes donde esa intuición abarcadora se cristalice ejemplarmente.

En Yawar Fiesta, el motor de la trama es la expresa prohibición gubernamental de que se realice en Fiestas Patrias la corrida de toros típica, el turupukllay. La intervención de las autoridades limeñas constituye, así, la premisa que hace posible a la historia: en buena cuenta, el relato se alimenta de las reacciones y respuestas que en los diversos actores colectivos suscita el veto oficial. Yawar Fiesta se construye a partir de dos evidencias: el aislamiento de la provincia andina está en vías de superarse y, además, el panorama social de los «pueblos grandes» serranos dista de ser monolíticamente simple. La novela de Arguedas no confirma las certidumbres de un dualismo esquemático, en el cual la costa y la sierra serían los reductos del progreso y el atraso. Más bien, Yawar Fiesta cuestiona esa fácil dicotomía al poner en escena las paradojas y los dilemas de lo moderno en el escenario andino.

La dialéctica mirada del narrador permite descifrar cómo en el espacio puquiano mismo se inscribe la presencia del poder central. Originalmente, Puquio fue fundado por los indios y solo tardíamente lo ocuparon los mistis, que construyeron el jirón Bolívar y la Plaza de Armas, en la cual se sitúan las instituciones de Estado. La conciencia histórica de la voz narrativa enriquece a la descripción física del pueblo y esclarece las peculiaridades de este: cuando se nos informa que el jirón Bolívar parece el cuerpo de un reptil y que la Plaza de Armas semeja «la cabeza de una culebra», esa imagen resume plásticamente la naturaleza de los vínculos entre la autoridad estatal y los mistis, de un lado, y los grupos subalternos, del otro. Más aún, el centralismo y el gamonalismo se perciben como incrustaciones, como intromisiones violentas en el cuerpo social andino: aunque ambos son en esencia ajenos a la tradición popular andina, sin embargo se les experimenta desde adentro, desde el espacio que dominan casi colonialmente.

Lima incide también de otras formas en la provincia serrana, entre las cuales se cuenta el despojo de las comunidades de altura, cuyos pastos codician los ganaderos mistis que aspiran a satisfacer la demanda limeña. De todas maneras,

no puede perderse de vista que la capital no solo incita la imaginación y estimula la actividad de los grupos opresores. En Yawar Fiesta se traza una persistente analogía entre dos empresas colectivas: la captura del toro Misitu y la construcción de la carretera Puquio-Nasca, que facilitó el tránsito hacia Lima. La carretera, construida en 1925 por las comunidades indígenas de Puquio, se convierte en prueba de las potencialidades creadoras de los ayllus y en símbolo de una modernidad alternativa, formada desde abajo: insistente leit-motiv, el camino que une Puquio con Lima es la imagen no solo de un encuentro entre la costa y la sierra, sino de la posibilidad de un proyecto moderno que se nutra de las prácticas tradicionales andinas.

Precisamente, a través de la ruta de los comuneros llegan los migrantes mestizos a la capital del Perú. Antes de Yawar Fiesta, el flujo migratorio del interior hacia Lima no había solicitado la atención de la narrativa. Arguedas no solo lo registra, sino que es consecuente de la enorme relevancia de ese fenómeno: «Después de seiscientos años, acaso de mil años, otra vez la gente de los Andes bajaba en multitud a la costa» (1980, p. 101). En Yawar Fiesta, además, las controversias en torno a la cuestión nacional y el problema agrario que la intelectualidad radical promovió en la década de 1920 nutren la visión del autor implícito y se encarnan en la ficción misma: así, los mestizos radicados en Lima del Centro Unión Lucanas son seguidores de José Carlos Mariátegui. En vez de ofrecer un retrato apologético e idealizado de este nuevo grupo, la novela ofrece de él una imagen problemática: los migrantes mestizos son capaces de enfrentarse a los poderosos de Puquio, cuya retrógrada autoridad rechazan; al mismo tiempo, sin embargo, se oponen al turupukllay, al cual erróneamente consideran como un resabio feudal y bárbaro. La adhesión a una ética revolucionaria les permite desafiar las normas opresivas de los mistis, pero los conduce también a no apreciar el genuino sentido de la cultura tradicional campesina. En el universo de Yawar Fiesta, los comuneros indígenas y los migrantes mestizos representan la posibilidad del cambio histórico, la esperanza de una modernidad popular. Aunque esa potencial alianza define el horizonte ideológico del texto, la historia narrada expone más bien cuáles son las encrucijadas y los impases que han de superarse antes de que se pueda constituir una nueva hegemonía cultural y política en los Andes.

En la «novela de la tierra», la disyuntiva que confronta la civilización a la barbarie funciona como eje organizador de la ficción. El mundo es ancho y ajeno —producto epigonal y tardío de ese subgénero que practicaron Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera— se construye también a partir de esa dicotomía, pero su

peculiaridad consiste en que no identifica mecánicamente al progreso con la urbe y al atraso con el ámbito rural. Para el populismo ilustrado de Ciro Alegría, la contienda entre los sectores dominantes y las fuerzas populares atraviesa los territorios del campo y la ciudad, propiciando convergencias entre sujetos y fenómenos localizados en ambos espacios. Al igual que Arguedas, Alegría ve en el centralismo limeño un aliado necesario del gamonalismo andino: ambos constituyen, en verdad, las dos caras del Estado oligárquico. Por otro lado, el migrante campesino se alfabetiza y adquiere conciencia política en Lima, que es el foco principal del pensamiento y la acción contestatarias del Perú: en El mundo es ancho y ajeno, Benito Castro —sucesor del anciano Rosendo Maqui y último alcalde de Rumi— resume ejemplar y paradigmáticamente a un nuevo tipo humano, el del hombre andino que luego de educarse en la capital vuelve a su terruño.

Si la comunidad campesina es el modelo ideal de sociedad orgánica, el gamonalismo resulta la fuerza desintegradora por excelencia. El mundo es ancho y ajeno subraya que solo en el mundo idílico de Rumi es posible el bienestar de los comuneros y, por ello, la estructura misma del relato sirve para ilustrar cómo la diáspora equivale a la instauración del caos: todas las experiencias de los campesinos que dejan su lar resultan traumáticas, con la significativa excepción de las del migrante que arriba a Lima. En la ciudad, Benito Castro será capaz de percibir que la pugna entre el terrateniente Álvaro Amenábar y Rumi no es un incidente local, aislado, sino que forma parte de un combate cuyo escenario es el país entero: es en Lima, entre los radicales urbanos, donde se hace posible el entendimiento del carácter nacional de las luchas entre opresores y oprimidos. Así, la principal lección que extraerá Benito de su estadía en la capital será la de percibir al Perú como una totalidad conflictiva.

La tenencia de la tierra es, incuestionablemente, el quid de la cuestión indígena en El mundo es ancho y ajeno. Sin embargo, en el curso de la novela se representan —o, mejor dicho, se ilustran— otros problemas y aspiraciones de la población campesina, apunto que El mundo es ancho y ajeno puede verse como un didáctico compendio de reivindicaciones populares. Uno de los tópicos que se explora con más pertinacia en el texto es el de la educación: la escuela, a la vez símbolo y medio del progreso, sintetiza las aspiraciones modernizadoras de la comunidad de Rumi, pero nunca llega a abrir sus puertas debido a los embates del terrateniente Álvaro Amenábar. Si la escuela se presenta como un objeto deseable que vincula a Rumi con el mundo exterior, la cárcel condensa los aspectos más ominosos e injustos del Estado en la economía simbólica del

relato, el local escolar y el presidio provinciano remiten a Lima, sede de la educación superior y la represión.

Significativamente, el único comunero que aprende a leer y escribir es Benito Castro, a quien le enseñó las primeras letras un militante anarcosindicalista. Si el nivel de instrucción marca una de las diferencias entre el último alcalde de Rumi y el patriarcal Rosendo Maqui, otra distinción recaerá en sus respectivas cosmovisiones: mientras Rosendo Maqui cree en el lenguaje de los mitos y la magia, Benito Castro es partidario de un credo secular y racionalista. En el diseño novelesco, el migrante retornado de Lima representa el futuro liderazgo campesino, aunque al final de la novela triunfen las fuerzas oscurantistas y represivas. La derrota final de Rumi tiene un sentido similar al del desencuentro entre los mestizos residentes en Lima y los ayllus puquianos en Yawar Fiesta: las exigencias de la verosimilitud impiden afirmar en la ficción el triunfo de esa modernidad alternativa y revolucionaria con la cual simpatizan los autores.

El cuestionamiento de los mitos oficiales limeños no es, sin duda, patrimonio de los narradores y ensayistas que publicaron sus primeras obras a mediados de la década de 1950 y durante el decenio siguiente. Se trata, más bien, de una tradición textual a la que en la Colonia ilustran, entre otros, Alonso Carrió de la Vandera y Terralla y Landa. En el siglo XIX, el exponente más destacado de esta línea impugnadora fue Manuel González Prada, cuya pasión crítica se extendió a la intelectualidad radical y populista de la década de 1920. Hay, sin embargo, un elemento nuevo en textos como Lima, la horrible (1964), de Sebastián Salazar Bondy. El ensayista desprestigia minuciosamente a lo que denomina Arcadia colonial, esa leyenda idílica con la que las clases dominantes adulteran el pasado de la ciudad y pretenden regular en el presente las relaciones entre los diversos estratos urbanos. Salazar Bondy desmantela las premisas que sostienen al discurso conservador, pero además lo confronta a las transformaciones que Lima ha experimentado: la principal, significativamente, es la migración andina.
La llegada de una muchedumbre de provincianos pobres a la capital es una de las pruebas que esgrime Salazar Bondy en contra del mito pasadista. En apenas veinte años, entre 1940 y 1960, la población urbana en el Perú pasó del 36% al 59% de la población total. Obviamente, Lima no fue el único escenario de ese proceso, aunque sí el más importante.

La rápida y conflictiva expansión del territorio urbano —causada no solo por la oleada migratoria sino también por el crecimiento de las capas medias y la voluntaria autosegregación de la alta burguesía— puso en entredicho la imagen

dominante de Lima: esa crisis del consenso alimenta a Los geniecillos dominicales (1965), de Julio Ramón Ribeyro, Conversación en La Catedral (1969), de Mario Vargas Llosa, y Un mundo para Julius (1970), de Alfredo Bryce Echenique. Ciertamente, ninguno de estos textos se concentra en la mimesis de la experiencia de los habitantes de las barriadas o los tugurios; para hallar el paisaje de la pobreza en la literatura de ese periodo hay que remitirse a las obras de Enrique Congrains o a los cuentos de Ribeyro en Los gallinazos sin plumas. Lo que hace representativas a las tres novelas analizadas no es el referente, sino la elaboración de una estructura de sentimiento caracterizada por dos elementos complementarios: en primer lugar, la vivencia del desarraigo social y existencial; en segundo, la percepción de la urbe como reverso degradado de una comunidad orgánica.

Así, el núcleo dramático de las novelas de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce radica en el inexorable fracaso de la socialización en la urbe hipertrofiada: la familia, la clase de origen y el lugar natal le ofrecen al sujeto una identidad negativa, señalada por el rechazo o el distanciamiento. La ausencia de todo proyecto viable de realización individual o colectiva define a la metrópoli del subdesarrollo: la conciencia de ese vacío provoca el malestar que tiñe a los planos del discurso y el mundo representado. Interesa, en conexión con lo anterior, subrayar el sentido de los tópicos del tránsito y la mudanza en Los geniecillos dominicales, Conversación en La Catedral y Un mundo para Julius. En ellas, sintomáticamente, el cambio no aparece bajo la forma de la aventura y la promesa de lo nuevo, sino como la pérdida del espacio propio, como una disminución del estatus o la calidad de vida.

La trayectoria del protagonista de Los geniecillos dominicales resulta instructiva: el estudiante de derecho termina convertido en criminal.
La transgresión de la ley y el empobrecimiento de la familia son los mecanismos que explican los recorridos del protagonista por la superficie de una ciudad cuyas fronteras internas están claramente delimitadas: transeúnte impenitente, el personaje cruza las líneas que separan a la sociedad oficial del submundo de la prostitución y la delincuencia; de otro lado, la merma de los bienes familiares hace que Ludo Totem pase de la casa de Miraflores al cuarto diminuto de Santa Beatriz. Así, los lugares que frecuenta el protagonista y sus cambios domiciliarios sirven para caracterizarlo: en el texto de Ribeyro —como en los de Vargas Llosa y Bryce—, la urbe no es el quieto trasfondo de la acción novelesca, sino un elemento dinámico de la historia. De hecho, la movilidad social hacia abajo determina la manera en que el sujeto se relaciona con el espacio urbano; a

partir de esa ley se construye el argumento —que sigue el hundimiento del protagonista— y se justifica la representación de los múltiples dominios citadinos. Santiago Zavala, de Conversación en La Catedral, renuncia a los privilegios que su extracción burguesa le garantiza para incorporarse deliberadamente a la clase media baja: en su caso, optar por la mediocridad equivale a un acto de afirmación ética, a una suerte de penitencia profana. En Un mundo para Julius, por último, las circunstancias de la ficción son diferentes, pero es importante advertir que el drama del pueril protagonista se resume en un creciente distanciamiento afectivo de su propio medio de origen o —lo que es lo mismo— en un desclasamiento emocional.

En Conversación en La Catedral los ambientes prostibularios y marginales son, al igual que en la novela de Ribeyro, materia del relato. La ambigua fascinación que esos espacios ejercen en los protagonistas se explica, en parte, por el atractivo de lo prohibido. Sin embargo, cabe recordar que el pasaje de la infancia a la pubertad de Julius se produce cuando este descubre que su antigua nodriza se gana la vida como meretriz. Es, además, en un burdel donde Santiago Zavala se entera de la homosexualidad de su padre y, para concluir, las peripecias criminales de Ludo Totem no ocurrirían sin la indirecta intervención de una prostituta. En la economía simbólica de los tres textos, los bajos fondos sintetizan poderosamente los rasgos principales de la realidad representada: es en los dominios nocturnos y clandestinos de la ciudad donde surgen las verdades censuradas, donde lo real se revela en toda su densidad.

A Conversación en La Catedral la impregna un pathos enfático, mientras que en Un mundo para Julius hallamos una dicción entre sentimental e irónica y en Los geniecillos dominicales domina un registro desapasionado y analítico. Pese a esas diferencias, en los tres textos se propone una valoración ominosa de la metrópoli. Si en Los geniecillos dominicales el cementerio funciona como metáfora de Lima, en Conversación en La Catedral la perrera municipal se convierte en la expresionista sinécdoque que la condensa: son estos los lugares que desplazan a los símbolos urbanos tradicionales —a la Alameda de los Descalzos o el río Rímac, por ejemplo— y redefinen la imagen de la capital peruana. En Un mundo para Julius, por otro lado, no se halla un ícono que resuma la raigal negatividad de Lima, pero la urbe diseñada en las primeras décadas del siglo ha caducado ya: no por azar, en el curso de la novela la familia del protagonista deja atrás la mansión de la avenida Salaverry para mudarse a Monterrico, uno de los nuevos reductos de la alta burguesía. La Lima en la cual discurre Los geniecillos dominicales es una versión ajada, prematuramente

decrépita, de la ciudad promovida en tiempos del leguiismo: la topografía del mundo representado coincide con el mapa urbanizador del Oncenio.
En Conversación en La Catedral, los lugares que en la década de 1920 se prestigiaban con los atributos de la modernidad y el lujo llevan, por el contrario, el estigma de la descomposición: el centro deteriorado y ruinoso se convierte en la imagen sensorial, palpable, de una colectividad roída por la corrupción y la injusticia.

Entre los héroes problemáticos de las tres novelas y el entorno limeño no existe la posibilidad de la empatía, de una identificación positiva: la metrópoli no le ofrece al sujeto más que las evidencias de su soledad y su desarraigo. A pesar de los elementos que las distinguen, las novelas de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce coinciden en negarle toda dimensión utópica a la experiencia urbana. De ahí que la rebeldía se convierta en un impotente gesto de rechazo, desprovisto de toda potencialidad transformadora: parafraseando al Pangloss de Voltaire, el mundo en el que habitan los personajes es el peor de los mundos posibles. La dialéctica entre la ciudad en expansión y el campo circundante era uno de los temas que exploraban La casa de cartón y Duque; en una línea análoga, la interrelación entre la capital y la provincia andina constituía uno de los ejes de Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno. En las novelas de Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce la representación se ocupa de los linderos internos de Lima, de las divisiones que separan a los grupos sociales dentro de la superficie urbana; sin embargo, las fronteras de la metrópoli resultan inaprehensibles a la conciencia de los sujetos: en términos ideológicos y prácticos, no existe otro modo de experiencia viable que el urbano. Ningún escape es factible: paradójicamente, el enorme crecimiento de la ciudad la convierte en un recinto de clausura, en un territorio cuyos límites no son perceptibles para sus moradores.

La estructura de sentimiento que conecta soterradamente a Los geniecillos dominicales, Conversación en La Catedral y Un mundo para Julius se vincula a la imagen de Lima que las tres novelas ofrecen. El desaliento y el escepticismo tiñen a los textos, pero no basta verificar que los libros de Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa comparten una atmósfera pesimista. La decadencia que carcome al mundo representado, la cancelación de toda perspectiva utópica y el insalvable abismo entre el sujeto y su entorno no remiten a la ciudad colonial, a un orden tradicional y arcaico. Al crecimiento lo ha seguido la hipertrofia, a los proyectos renovadores los ha sustituido la parálisis, a la búsqueda de lo nuevo la ha reemplazado la constatación de la decrepitud y la esclerosis. El contexto que alimenta los relatos de Adán y Diez-Canseco es el de la belle époque, mientras

que Arguedas y Ciro Alegría exploran la ambivalente tensión entre la capital como sede del Estado centralista y la nueva modernidad popular que bulle en ella. Por el contrario, las ficciones de Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa dibujan un retrato implacablemente negativo de la ciudad: estética y moralmente degradada, la Lima de Los geniecillos dominicales, Un mundo para Julius y Conversación en La Catedral es el estéril y ruinoso resultado del proceso modernizador que se impuso en las primeras décadas del siglo XX.

Referencias bibliográficas

Adán, Martín (1974). La casa de cartón; De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar- Chocano-Eguren). Lima: Peisa.

Alegría, Ciro (1970). El mundo es ancho y ajeno. La Habana: Casa de las Américas.

Alegría, Ciro (1976). Mucha suerte con harto palo. Buenos Aires: Losada.

Alonso, Carlos (1990). The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony. Cambridge: Cambridge University Press.

Aquézolo Castro, Manuel (ed.) (1976). La polémica del indigenismo. Lima: Mosca Azul.

Arguedas, José María (1980). Yawar Fiesta. Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1983). Obras completas. Tomo II. Lima: Horizonte.

Bachelard, Gastan (1967). La poétique de l'espace. París: Presses Universitaires de France.

Bairoch, Paul (1985). De Jéricho a Mexico. Villes et économie dans l'histoire. París: Gallimard.

Bakhtin, Mikhail (1968). Rabelais and His World. Cambridge: The MIT Press.

Bakhtin, Mikhail (1981). The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (1986). Speech Genres and Other Late Essays. Austin: University of Texas Press.

Barthes, Roland (1968). Writing Degree Zero. Nueva York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1973). Le plaisir du texte. París: du Seuil.

Barthes, Roland (1977). Introduction à l'analyse structurale des récits. En Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth y Philippe Hamon, Poétique du récit (pp. 7-57). París: du Seuil.

Basadre, Jorge (1947). La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú. Lima: Huascarán.

Basadre, Jorge (1970). Historia de la República del Perú. Quince tomos. Lima:

Universitaria.

Basadre, Jorge (1978). Perú: problema y posibilidad. Lima: COTECSA.

Benjamin, Walter (1977). Illuminations. Glasgow: Fontana.

Benjamin, Walter (1979). Reflections. Nueva York: Harvest-HBJ.

Berger, Peter (1977). Facing Up to Modernity: Excursions in Society, Politics, and Religion. Nueva York: Basic Books.

Berman, Marshall (1988). All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. Nueva York: Penguin Books.

Booth, Wayne (1983). The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press.

Bromley, Juan & José Barbagelata (1945). Evolución urbana de la ciudad de Lima. Lima: Concejo Provincial de Lima.

Bryce Echenique, Alfredo (1970). Un mundo para Julius. Barcelona: Barral.

Bryce Echenique, Alfredo (1981). Cuentos completos. Madrid: Alianza.

Camus, Albert (1955). The Myth of Sisyphus and Other Essays. Nueva York: Vintage Books.

Cano Gaviria, Ricardo (1972). El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa. Barcelona: Anagrama.

Carrillo, Enrique (1905). Cartas de una turista. Lima: La Industria.

Castro-Klarén, Sara (1988). Mario Vargas Llosa: análisis introductorio. Lima: Latinoamericana.

Cornejo Polar, Antonio (1973). Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada.

Cornejo Polar, Antonio (1977). La novela peruana. Siete estudios. Lima: Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio (1980). Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Lima: Lasontay.

Cotler, Julio (1977). Clases, Estado y nación. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

Cueto, Marcos (1982). La Reforma Universitaria de 1919. Universidad y estudiantes a comienzos de siglo. Tesis para optar el grado de Bachiller. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Davis, Lennard (1980). A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel. En Edward Said (ed.), Literature and Society (pp. 120-148). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

De Man, Paul (1971). Blindness and Insight. Nueva York: Oxford University Press.

Deustua, José & José Luis Rénique (1984). Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1919-1931. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

Deustua, José, Steve Stein & Susan Stokes (1986). Entre el off-side y el chimpún: Las clases populares limeñas y el fútbol, 1900-1930. En Steve Stein (ed.), Lima obrera, 1900-1930. Tomo I (pp. 119-162). Lima: El Virrey.

Diez-Canseco, José (1930). El Gaviota y El kilómetro 83. Estampas mulatas. Lima: F. y E. Rosay.

Diez-Canseco, José (1934). Duque. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago: Ercilla.

Diez-Canseco, José (1937). Duque. Segunda edición. Santiago: Ercilla.

Diez-Canseco, José (1974). El Mirador de los Ángeles. Las Urrutia. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC).

Eagleton, Terry (1983). Literary Theory. An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eco, Umberto (1986). Travels in Hyperreality: Essays. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Escajadillo, Tomás (1977). Bryce: elogios varios y una objeción. Revista de crítica literaria latinoamericana, 6, 137-148.

Escajadillo, Tomás (1983). Alegría y El mundo es ancho y ajeno. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Escobar, Alberto (1984). Arguedas o la utopía de la lengua. Lima: IEP.

Fischer, Claude (1976). The Urban Experience. California: Harcourt Brace Jovanovich.

Flores Galindo, Alberto (1982). La agonía de Mariátegui: la polémica con la Komintern. Lima: DESCO.

Flores Galindo, Alberto (1984). Aristocracia y plebe (Lima, 1760-1830). Lima: Mosca Azul.

Flores Galindo, Alberto (1986). Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes. La Habana: Casa de las Américas.

Flores Galindo, Alberto & Manuel Burga (1979). Apogeo y crisis de la República Aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932. Lima: Rikchay Perú.

Forgues, Roland (1986). El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana. Lima: Horizonte.

Fuentes, Carlos (1969). La nueva novela hispanoamericana. México DF: Cuadernos de Joaquín Mortiz.

García Calderón, Francisco (1907). Le Pérou contemporain. París: Dujavie et Cié.

García, José Uriel (1937). El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra sur peruana. Cusco: H. G. Rozas sucesores.

Gálvez, José (1935). Estampas limeñas. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

Gálvez, José (1965). Una Lima que se va. Lima: Universitaria.

Genette, Gérard (1972). Figures III. París: du Seuil.

Genette, Gérard (1983). Nouveau discours du récit. París: du Seuil.

Gerdes, Dick (1985). Mario Vargas Llosa. Boston: Twayne.

Giacoman, Helmy & José Miguel Oviedo (eds.) (1972). Homenaje a Mario Vargas Llosa. Nueva York: Las Américas.

Girouard, Mark (1985). Cities and People. A Social and Architectural History. Nueva Haven: Yale University Press.

Gladieu, Marie-Madeleine (1989). Mario Vargas Llosa. París: L'Harmatan.

González Prada, Manuel (s/f). Pájinas libres. Lima: Peisa.

González Prada, Manuel (1985). Obras. Tres tomos, siete volúmenes. Lima: Copé.

Guerrero, Raúl & Abelardo Sánchez León (1977). La trampa urbana. Ideología y problemas urbanos. El caso de Lima. Lima: DESCO.

Hebbold, Carl (1973). Perú. En Richard Morse (ed.), Las ciudades

latinoamericanas II. Desarrollo histórico (pp. 179-211). México DF: Biblioteca IEP.

Hildebrandt, César (1981). Cambio de palabras: 26 entrevistas. Lima: Mosca Azul.

Iser, Wolfgang (1978). The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang (1983). The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Jakobson, Roman (1987). Language in Literature. Cambridge: Harvard University Press.

Jameson, Fredric (1981). The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act. Nueva York: Cornell University Press.

Jaye, Michael & Anne Chalmers Watts (eds.) (1981). Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Josipovici, Gabriel (1987). The Lessons of Modernism. Hong Kong: Macmillan Press.

Kinsella, John (1987). La creación de Barranco: un estudio de La casa de cartón, de Martín Adán. Revista de crítica literaria latinoamericana, 26, 87-96.

Laos, Cipriano (1929). Lima «la Ciudad de los Virreyes» (el libro peruano). París: Perú.

Lauer, Mirko (1976). Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima: Mosca Azul.

Lauer, Mirko (1983). Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán. Lima: Mosca Azul.

Lauer, Mirko (1989). El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX. Lima: Mosca Azul.

Lavalle, Bemard (1988). Lima à l'époque coloniale: en quête d'une identité. En Claude Bataillon y Jacques Gilard (eds.), La grande ville en Amérique Latine (pp. 21-28). París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Lefebvre, Henri (1972). Espace et politique. Le droit à la ville II. París: Anthropos.

Leguía, Augusto B. (1935). Yo tirano, yo ladrón [memorias del presidente Leguía]. Lima: s/e.

Lienhard, Martín (1981). Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas. Lima: Tarea.

Llorens, José Antonio (1983). Música popular en Lima: criollos y andinos. Tomo III. Lima: IEP.

Llorens, José Antonio (1987). De la Guardia Vieja a la generación de Pinglo: música criolla y cambio social en Lima, 1900-1940. En Steve Stein (ed.), Lima obrera, 1900-1930. Tomo II (pp. 253-282). Lima: El Virrey.

Loayza, Luis (1974). El sol de Lima. Lima: Mosca Azul.

Lodge, David (1977). The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. Nueva York: Cornell University Press.

Losada, Alejandro (1976). Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú. Lima: UNMSM.

Lotman, Jurij (1977). The Structure of the Artistic Text. Michigan: University of Michigan Press.

Luchting, Wolfgang A. (1975). Alfredo Bryce / Humores y malhumores. Lima: Milla Batres.

Lukács, Georg (1960). La signification présente du réalisme critique. París:

Gallimard.

Lukács, Georg (1966). Problemas del realismo. México DF: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Lukács, Georg (1971a). History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics. Londres: Merlin Press.

Lukács, Georg (1971b). The Theory of the Novel. A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Londres: Merlin Press.

Macherey, Pierre (1978). A Theory of Literary Production. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Mariátegui, José Carlos (1972). 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Biblioteca Amauta.

Martin, Gerald (1989). Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century. Londres: Verso.

Martín, José Luis (1974). La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico. Madrid: Gredos.

Martindale, Don (1966). Prefatory Remarks: The Theory of the City. Prólogo. En Max Weber, The City. Nueva York: Free Press.

Matos Mar, José (1977). Las barriadas de Lima. Segunda edición revisada y aumentada. Lima: IEP.

Millones, Luis (1978). Tugurio. La cultura de los marginados. Lima: INC.

Morse, Richard & Jorge Harooy (eds.) (1985). Cultura urbana latinoamericana. Buenos Aires: CLACSO.

Mumford, Lewis (1961). The City in History: Its Origins, its Transformations, and Its Prospects. Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Muñoz, Silverio (1980). José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura. Minneapolis: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura.

Núñez, Estuardo (1951). Martín Adán y su creación poética. Letras peruanas, 4(97), 127-131.

Oré, Teresa (1983). Memorias de un viejo luchador campesino: Juan H. Pérez. Lima: Illa-Tarea.

Ortega, Julio (1986). Cultura y modernización en la Lima del 900. Lima: CEDEP.

Ortiz de Zevallos, Luis (1978). Lima, su evolución creadora. Lima: s/e.

Osorio, Nelson (1988). Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Oviedo, José Miguel (1970). Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral.

Oviedo, José Miguel (ed.) (1982). Mario Vargas Llosa. Madrid: Taurus.

Palma, Ricardo (1961). Tradiciones peruanas completas. Madrid: Aguilar.

Paz, Octavio (1974). Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral.

Pérez Firmat, Gustavo (1982). Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934. Carolina del Norte: Duke University Press.

Pessoa, Fernando (1979). O Rosto e as Máscaras. Lisboa: Atica.

Pike, Burton (1981). The Image of the City in Modern Literature. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Pinilla, Enrique (1980). Informe sobre la música en el Perú. En VV.AA., Historia

del Perú. Tomo IX. Lima: Juan Mejía Baca.

Pinkney, David (1972). Napoleon III and the Rebuilding of Paris. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Poggioli, Renato (1968). The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: Harvard University Press.

Porras Barrenechea, Raúl (1965). Pequeña antología de Lima: el río, el puente y la alameda. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Portocarrero, Julio (1987). Sindicalismo peruano: primera etapa, 1911-1930. Lima: Gráfica Labor.

Portugal, José Alberto (2007). Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Quijano, Aníbal (1978). Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú, 1890-1930. El Perú en la crisis de los años 30. Lima: Mosca Azul.

Radiguet, Max (1971). Lima y la sociedad peruana. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Rama, Ángel (1982). La novela en América Latina: panoramas, 1920-1980. Bogotá: Procultura.

Rénique, José Luis (1987). De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños. Márgenes, 1, 9-33.

Ribeyro, Julio Ramón (1976). Lima, ciudad sin novela. En La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria. (pp. 15-19). Lima: Milla Batres [publicado por primera vez en El Comercio, 31 de mayo de 1953].

Ribeyro, Julio Ramón (1983). Los geniecillos dominicales. Barcelona: Tusquets.

Riva-Agüero, José de la (1962). Obras completas. 11 volúmenes. Lima: PUCP.

Rodríguez Monegal, Emir (1967). Hipótesis sobre Alegría. Mundo Nuevo, 11, 48-51.

Rodríguez Monegal, Emir (1972). El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo.

Romero, José Luis (1976). Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rossman, Charles & Alan Warren Friedman (eds.) (1978). Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays. Austin: University of Texas Press.

Rowe, William (1979). Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima: INC.

Said, Edward (1983). The World, the Text, the Critic. Cambridge: Harvard University Press.

Salazar Bondy, Sebastián (1974). Lima, la horrible. Lima: Peisa.

Sánchez, Luis Alberto (1969). Valdelomar o la belle époque. México DF: FCE.

Sánchez, Luis Alberto (1973). La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. 5 volúmenes. Lima: P. & L. Villanueva.

Sánchez, Luis Alberto (1977). Nuestras vidas son los ríos. Historia y leyenda de los González Prada. Lima: UNMSM.

Sharpe, William & Leonard Wallock (eds.) (1983). Visions of the Modern City. Nueva York: Columbia University Press.

Shattuck, Roger (1958). The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.

Simmel, Georg (1969). The Metropolis and Mental Life. En Richard Sennett (ed.), Classic Essays on the Culture of Cities (pp. 47-60). Nueva Jersey: Prentice Hall.

Singer, Alan (1983). A Metaphorics of Fiction. Discontinuity and Discourse in the Modern Novel. Florida: University Presses of Florida.

Spengler, Oswald (1980). The Decline of the West. Tomo II. Nueva York: A. Knopf.

Stokes, Susan (1986). Etnicidad y clase social: los afroperuanos de Lima, 1900-1930. En Steve Stein (ed.), Lima obrera, 1900-1930. Tomo II (pp. 173-252). Lima: El Virrey.

Todorov, Tzvetan (1978). Les genres du discours. París: du Seuil.

Todorov, Tzvetan (1984). Critique de la critique. Un roman d’apprentissage. París: du Seuil.

Todorov, Tzvetan (1988). Mikhail Bakhtin: The dialogical principle. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Urquidi, Victor (1975). The Underdeveloped City. En Jorge Hardoy (ed.), Urbanization in Latin America (pp. 339-366). Nueva York: Doubleday.

Valcárcel, Luis E. (1972). Tempestad en los Andes. Lima: Universo.

Vargas Llosa, Mario (1959a). La casa de cartón: la poesía y el realismo. Cultura peruana, 135-136, 9-62.

Vargas Llosa, Mario (1959b). La casa de cartón: el realismo y la técnica literaria. Cultura peruana, 137, 7-46.

Vargas Llosa, Mario (1969a). Carta de batalla por Tirant lo Blanc. Prólogo. En Joanot Martorell, Tirant lo Blanc (pp. 9-41). Madrid: Alianza.

Vargas Llosa, Mario (1969b). Tres notas sobre Arguedas. En Jorge Laforgue (ed.), Nueva novela latinoamericana (pp. 30-54). Buenos Aires: Paidós.

Vargas Llosa, Mario (1973). Conversación en La Catedral. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1975). Prólogo. En Enrique Congrains, No una sino muchas muertes. Madrid: Planeta.

Vargas Llosa, Mario (1983). Contra viento y marea (1962-1982). Barcelona: Seix Barral.

Vidal, Juan & Mariano Cornejo (1977). Expansión urbana de Lima metropolitana. En Abelardo Sánchez León y Luis Olivera (eds.), Lima: una metrópoli / 7 debates (pp. 47-77). Lima: DESCO.

Vidal, Luis Fernando (1986). La ciudad en la narrativa peruana. En Luis F. Vidal, Tomás Escajadillo y Abelardo Sánchez León (eds.), Presencia de Lima en la literatura (pp. 11-25). Lima: DESCO.

Voloshinov, Valentin (1976). El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Nueva Visión.

Weber, Eugen (1960). Paths to the Present: Aspects of European thought from Romanticism to Existentialism. Nueva York: Dodd, Mead & Co.

Williams, Raymond Leslie (1986). Mario Vargas Llosa. Nueva York: Ungar.

Williams, Raymond (1973). The Country and the City. Nueva York: Oxford University Press.

Williams, Raymond (1977). Marxism and Literature. Nueva York: Oxford University Press.

Williams, Raymond (1983). Culture and Society: 1780-1950. Nueva York: Columbia University Press.

Zavaleta, Carlos E. (1987). La obra inicial de Vargas Llosa. Cuadernos Hispanoamericanos, 444, 7-21.

Los muros invisibles analiza siete novelas peruanas que aparecieron en el medio siglo que va desde los años del fin de la República Aristocrática hasta el colapso del poder oligárquico, a fines de la década de 1960: *La casa de cartón*, de Martín Adán; *Duque*, de José Diez-Canseco; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas; *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro; *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique; y *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa.

La ciudad de Lima, tras dos siglos y medio de estar circunscrita al área que cercaban los muros coloniales, comenzó a crecer desde principios del siglo XX hasta convertirse, con el paso de las décadas, en una metrópoli diversa y contradictoria. En este libro, publicado originalmente en 1993 y reeditado en esta ocasión con un nuevo prólogo, Peter Elmore discute la forma en que varios de los mayores novelistas peruanos han dado cuenta de los cambios en la trama de la vida cotidiana en la capital del Perú. Se ocupa, por eso, de las versiones e imágenes de Lima engendradas por la literatura, pero también de la historia misma de la ciudad. Las novelas con las que dialoga *Los muros invisibles*, surgidas del contacto vivo y muchas veces polémico con la cultura citadina, son parte del archivo simbólico de la capital y pruebas valiosas de la existencia de un modo peruano de vivir la modernidad.